فکر و فن
۲۷

العدد ٢٧ ١٩٧٦ العام ١٣

يصدرها : ألبرت تايلا

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته فى إعداد هذا العدد

ترجمات Dr. Mustafa Maher, Kairo, Dr. Nagi Naguib, Berlin, Dr. Magdi Youssef, Bochum, Salah ad-Din Mawasli, Bern

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, Abholfach, D-8000 München 20, Bundesrepublik Deutschland

Nr. 27 1976 13. Jahr

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

صور الغلاف

الصفحة الاولى: هربرت هوبكه (من مواليد عام ١٩٣٢ . هسن)، الزهرة العامضة . التنفيذ الفني اولتمان، المانيا الاتحادية
الصفحة الأخيرة. ملفريد برڤدين (من مواليد عام ١٩١٢ فرايبورج)، تفاصيل نافذة، وستفاليا، المانيا الاتحادية التنفيذ الفني: ر شبيرليش، فرايبورج حقوق النشر · هانز شليحر، اوجسبورج ١٩٧٥ .

تطهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين في السنة ـ الاشتراك · ١٢ مارك ألماني غربي. ـ النسخة الواحدة ٦ مارك ألماني، ثمن الاشتراك المخصص للطلبة · ٧٫٥٠ مارك ألماني . ـ تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة · F Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف : Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير · Adresse der Redaktion · Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

بيتر درايتسل

الوحدة كمشكلة سوسيولوجية

«كثيرا ما يكون الإنسان وحيدا، حيث لا يكون وحده،
وقد يحس إذا انفرد بنفسه بقربه واتصاله بالناس»
(ب. درايتسل)

الادعاء ان الوحدة مشكلة سوسيولوجية يبدو غريبا عند الوهلة الاولى. أليس موضوع علم الاجتماع هو المجتمع، لا الانسان الفرد! أليس موضوعه علاقات الناس بعضهم ببعض، ونظام التعامل بينهم، العام والخاص! من هذا المنظور لا نستطيع تعريف «الوحدة» سوى بالسلب، بمعنى غياب الروابط والصلات التي تربط الإنسان بغيره من الناس، اي كحالة من العزلة. ولكن هذا الانطباع الاولي خادع، إذ تكفي ملاحظتان بسيطتان لبيان ان «الوحدة» اكثر من مجرد مشكلة سوسيولوجية بالمعنى السالب: أولا الملاحظة المألوفة، وهي أن «الوحدة» لا تتساوى مع وجود الانسان وحيدا. فليس كل من انفرد بنفسه يستشعر الوحشة، وعلى العكس من ذلك نرى شعور الوحدة يراودنا ونحن بين الناس. وكل منا يعرف شعور الوحدة بين جماهير الناس في المدن الكبرى، ويعرف كذلك الرغبة في الانخراط مجهولا بين الجماهير في الطرقات. ولا يختلف الأمر في حالة الجماعة الصغرى، فقد يشعر المرء بالوحدة بين جمع صغير من المدعوين، لا تربطه بهم رابطة وثيقة، وليس بينه وبينهم إلا تلك الصلات السطحية العابرة. وقد يباعد المرء بينه وبين الناس، فيطوي على نفسه أو يأخذ منهم موقف الغريب أو المتأمل.
فكثيرا ما يكون الانسان وحيدا، حيث لا يكون وحده، وقد يحس اذا انفرد بنفسه بقربه واتصاله بالناس. هذه الملاحظة الاولى تشير ضمنيا الى الملاحظة الثانية:

فليس من الضروري ان يعاني الانسان اذا ابتعد عن الناس، فبجانب آلام الوحدة نجد الرغبة في الوحدة والانفراد، وقد يأخذ الانسان نفسه بالوحدة وهو بين الناس، وقد يسعى إليها عن طريق الانفراد.

اصداء اللفظ

ما زالت للفظ «الوحدة» في اللغة الالمانية اصداء ايجابية، تعود الى التراث. وقد اثبت ريتشارد هوفشتتر التفاوت في مفهوم «الوحدة» بين المجتمع الامريكي والمجتمع الالماني. ففي المجتمع الامريكي تعلق بلفظ «الوحدة» loneliness شحنات سلبية اكثر مما تعلق به في المجتمع الالماني.
ففي الالمانية يؤثر على مضمون لفظ «الوحدة» Einsamkeit الاعلاء البورجوازي من شأن القدرة الانتاجية «للفرد»، وهو ما تعبر عنه مقولة «العبقرية» والتصور العام بضرورة العزلة للانتاج الفني والفكري، وما زال مضمون اللفظ في الالمانية يحمل آثار النزعة الرومانتيكية نحو الوحدة كوسيلة للتغلب على الذاتية الاجتماعية soziale Identitat ولتحقيق التواؤم بين الذات والطبيعة.
ونلمس هنا وظيفة «التهكم» Ironie في الحركة الرومانتيكية المبكرة، ففي التهكم يتحرر الفنان الرومانتيكي من الروابط التي تغل عنقه ويتأمل عملية التحرر ذاتها، ويصير الارتباط الديالكتيكي بين الشعور بالذات وبين المجتمع من

يوسف صيدا ، كتابة عربية ،
بدون سنة . تصوير ليرلوته فيتسل ، هس

وجہ تسمیہ: "یا اللہ"

موضوعات الادب. فمعنى «التهكم» من الناحية السوسيولوجية هو الابتعاد عن عمد عن الدور الاجتماعي social role، أي عن الدور الذي يربط به المجتمع الفرد ويحدده به، ومراجعة الفرد للدور والموقف الذي يجد نفسه فيه داخل الاطار الاجتماعي. في «التهكم» يعبر الفرد عن وعيه بانه ممثل لدور وكأنه احد شخوص مسرحية، وان سلوكه مرتبط بالموقف الاجتماعي القائم ومحدد به، وانه خارج هذا الاطار شخص آخر، يختلف في سلوكه وقدراته. ونلحظ في مراحل الرومانتيكية المتأخرة تراجع ذلك الاحساس بارتباط تكوّن الشخصية الفردية بالمجتمع، ونرى الجوء الى الطبيعة وقد صار هروبا من المجتمع. وتصور هذا التحول تصويرا نمطيا لوحة كاسبر دافيد فريدريش «راهب على البحر» Der Mönch am Meer، فهي تعبر عن الهجرة والخروج من المجتمع المتحول الى التصنيع، وعن الاشتياق الديني الكاذب الى العزلة والانصهار في الطبيعة. فالرومانتيكية المتأخرة باعلائها واحتفالها «بالوحدة» ترد على انحلال الروابط الاسرية والعضوية في المدن الصغرى وفي الريف، وتعفي نفسها بذلك من مشقة تكوين الهوية وتنمية الذاتيه Identitäts-bildung في اطار المجتمع المتغير.

لا يعدم المجتمع الامريكي الاحساس الوجداني بقيمة التلاقي على انفراد مع الطبيعة، كما تعبر عنه هذه الايام بعض جماعات الهيبز الجوالة، ولكن التلاقي على انفراد مع الطبيعة يعني قبل كل شيء في نظر الامريكي مواجهة الطبيعة، معناه مواجهة التحدي واثبات كفاية الفرد في صراعه مع الطبيعة الوعرة التي ما زالت تغطي مساحات شاسعة من الارض، معناه التغلب على الطبيعة بوسائل التكنولوجيا. فتعمير مساحات الفضاء المترامي في غرب امريكا كان كفاحا مريرا لاينقطع ضد عوامل الطبيعة القاسية، ولم يكن من مندوحة فيه عن التعاون البرجماتي المستمر، ورغم ذلك فكثيرا ما وجد الفرد نفسه في هذا الصراع دون معين، يواجه التحدي وحده

هكذا كانت للفظ «وحيد» lonely في الامريكية تلك اللمحة العدوانية الصراعية، فهو يعني غياب الامان والمساندة اكثر مما يعني الاشتياق الى البراءة والنقاء والحاجة الى العراء، تلك الاشياء التي يفتقدها الاوروبي في مجتمعه والتي يسعى اليها لذلك في «الوحدة» بين احضان الطبيعة.

الخبرة والمضمون

الغموض العالق بلفظ «الوحدة» هو اذا من نتاج خبرة بعينها في المجتمع ومع الطبيعة. وطالما بدت المؤسسات الدينية متماسكة وذات كيان راسخ في المجتمع، كان معنى الوحدة ليس سوى تعريض النفس للمخاطر والاهوال. ففي العصور القديمة كان النفي الى الجزر المهجورة ـ ذلك الاشتياق الخفي للمتعبين من الحضارة في ايامنا ـ عقوبة مخيفة ومروعة. وحتى النُسّاك ما كان سعيهم الى الوحدة إلا بهدف تعريض انفسهم لضروب من الاهوال والشكوك لاختبار ما عندهم من يقين وايمان. ومع الاعتراف بالدور الهام الذي علقته الرهبنة على الوحدة والانفراد، فحتى عصر النهضة كان الانفراد في الطبيعة لا يعني سوى التعرض دون سند للاخطار. ولم يتغير هذا الحال إلا ببدء الحركة العلمانية، وانهيار مضامين المؤسسات الدينية تدريجيا، وهو ما ادى الى اعادة تقييم الفرد والطبيعة. صارت الطبيعة من جانب شيئا يخضع للترويض والسيطرة، وبالتالي مجالا يعالجه الانسان بوسائل التكنولوجيا. ومن ناحية أخرى اضفيت على الطبيعة بالتدريج قيم جمالية، وصارت مجالا للخبرة الفردية. وهو ما نتبينه بوضوح من بدايات فن تصوير الطبيعة، وما نشاهده في ذروته متمثلا في شخصية «الرجل الذي لا يصلح لشيء» Der Taugenichts الذي يدير ظهره للمجتمع في ادب وحسم، ويحمل عصاه وقيثارته، ليضرب في الارض والطبيعة بلا غاية. فبتقدم العلمانية نشأت أولا تلك الحساسية الخاصة بالطبيعة التي اضفت على مفهوم الوحدة جانبه الايجابي. ولم يأت هذا التطور بين يوم وليلة وإنما كان عملية طويلة بطيئة.

على ان المثالية والقداسة اللتين أضفيتا بالتدريج على الطبيعة سرعان ما فقدتا أسبابهما باحتلال مبدأ الانجاز الفردي مكانته الهامة في المجتمع البورجوازي. ـ كذلك غير تحول مجتمع الانجاز البورجوازي الى المجتمع

الاستهلاكي الحديث بدوره من علاقة مبدأ الانجاز بالطبيعة، إذ اصبح الانجاز في علاقة الانسان بالطبيعة غاية في حد ذاته. فلقاء الانسان اليوم مع الطبيعة الطليقة يتم امام جمهور من المتفرجين في صورة تنافس رياضي. فلا نستطيع الحديث عن انفراد الانسان مع الطبيعة، إذ نتابع متسلقي الجبال على شاشة التليفزيون أو نتتبع على صفحات الجرائد رحلة رجل يبحر منفردا حول العالم. وحماسنا لهذا الانجاز الفردي لا يعود الى تشوقنا الى اثبات ذواتنا عن طريق التشخص، بقدر ما يعود الى ادراكنا باستحالة تشكيل عالمنا المحيط والتغلب على صعوباته بمفردنا. في الواقع ان رجال الفضاء هم ابطال العصر، ولكن حتى رجال الفضاء في انفرادهم التام وفي وحشتهم الكاملة في فضاء الطبيعة، لا يقضون دقيقة واحدة على انفراد، فهم يؤدون ادواراً محددة غاية التحديد في اطار مشروع تكنولوجي جماعي، ولعمليات الاتصال في هذا المشروع وظيفة جوهرية يتوقف عليها النجاح والفشل. فرجل الفضاء لايتيح لنا فرصة ما لنسقط عليه مشاعرنا، أو لاشباع تطلعنا الى اثبات ذواتنا، ولا يمكن ان يكون موضوعا لارضاء حاجاتنا الى التشخص -Identifika tionsbedürfnisse (اى التوحد معه بوجداننا)، لان انجازه ليس انجاز فرد، وانما شرطه الخضوع التام لجهاز تكنولوجي. فابطال عالمنا الحاضر قد بطلت بطولتهم، ومقولة «البطل» قد مضى عليها الدهر

من منظور تاريخ الفكر يعتبر التقييم الايجابي «للوحدة» مقابلا لعملية التحول العلماني -Säkularisierungs prozeß التي لم تكتمل، والتي ادت أولا الى فك اسار الفرد وتحرره من الروابط والقيود الاجتماعية والكنسية والى ابراز مفهوم الشخصية الفردية. وقد صاحب الحركة العلمانية تطور مبدأ الانجاز Leistungsprinzip عن قواعد الاخلاق البروتستانتية، واضفاء الجماليات على عالم الطبيعة. ولا يغيب عنا ان مبدأ الانجاز قد غطى في ايامنا، كما نشاهد في ميدان الرياضة وبشكل آخر في السياحة الجماهيرية، على المتعة الجمالية بالطبيعة. ولا ننكر ان بعض عناصر الحضارة البورجوازية ما زالت حية، فما زلنا نجد من الناس من يعشق التجوال وتسلق الجبال. ومن ناحية اخرى نرى الانجاه الى تجميل الطبيعية، كما تعبر عنه منذ قرون الحدائق والمتنزهات العامة، وقد اخذ منذ زمن طريقة - في صورته البورجوازية الصغيرة - الى المنازل في شكل أصص الزهور. ولكن الحفاظ على بعض عناصر الحضارة البورجوازية في اطار المجتمع الصناعي لا يخدعنا عن طبيعة التغيير الحاصل. فمن من الناس يسعى اليوم حقيقة لاختبار ذاته في الوحدة بين ربوع الطبيعة؟ وأى انسان يسعى اليوم الى الطبيعة باحثا عن الوجد والنشوة الدينية؟ فالوحدة تفقد جانبها الايجابي بمقدار مايجد الانسان نفسه بين جدران منزله وحيدا، بمقدار ما تلازم الانسان الوحدة دون ان يسعى اليها. قد عادت الوحدة في المجتمع الحديث الى ما كانت عليه قديما: صارت ألما ممضا، ومعاناة شديدة من الغربة عن الآخرين، وأخيرا من غربة الانسان عن نفسه.

الوحدة من منظور علم الاجتماع

ما من شك في ان هذه المعاناة تطبع حياة الكثيرين في المجتمع الحاضر بطابعها. على اننا لا نعرف بالضبط الى اى مدى يعاني الناس من الوحدة، فعلم الاجتماع لم يهتم حتى الآن إلا فيما ندر بما يستشعره الناس من الآم ذاتية في المجتمع، كما ان دراسة وتحليل النقص في علاقات الاتصال بين الناس ليس من اليسر بمكان. ومع ذلك فدراسة الاسباب الاجتماعية للوحدة قد تلقي بعض الضوء على المجموعات التي تعاني اكثر من غيرها من الوحدة. ويمكن ان نصف الوحدة من الناحية السوسيولوجية بأنها **فقدان الصلة مع «الجماعة المرجع»** reference group/Bezugsgruppe، أي الجماعة التي نستمد منها معاييرنا ونسترشد بها في سلوكنا، والتي تمنحنا فرصة تمثل اساليب التعامل فيها، والتي نشعر فيها بقيمة وجودنا. ويمكن ان نميز بين حالات اربع لفقدان الصلة، اسميها كالتالي: **الحيف في بيئة الاصل** (أي النقص في البيئة التى يولد فيها الفرد ويشب) Unterprivlegierung im Herkunftsmilieu.

التفرقة Diskriminierung

الوصم (بوصفة عار أو عيب) Stigmatisierung

فقدان بيئة الاصل (اي بيئة الجماعة التى ينتمي اليها الفرد) Verlust des eigenen Gruppenmilieus
الحالتان الأوليان من اسباب فقدان الصلة مع «**الجماعة الخارجية**» Außengruppe، في حين تشير الحالتان الاخيرتان الى ضعف الصلة مع «**الجماعة الداخلية**» Binnengruppe

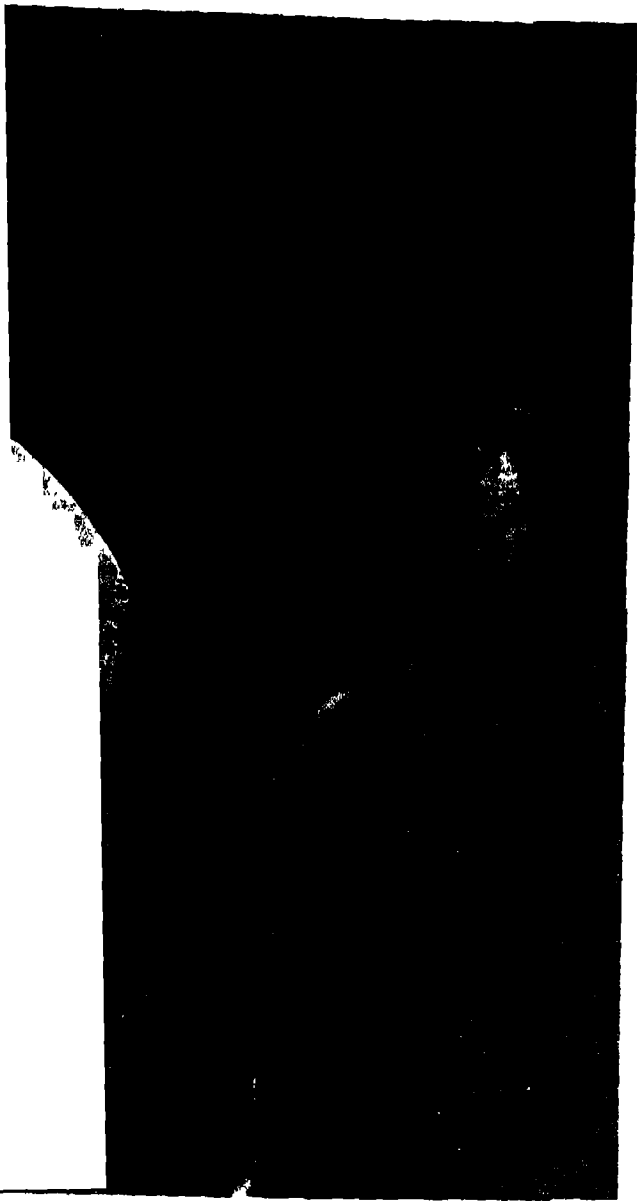
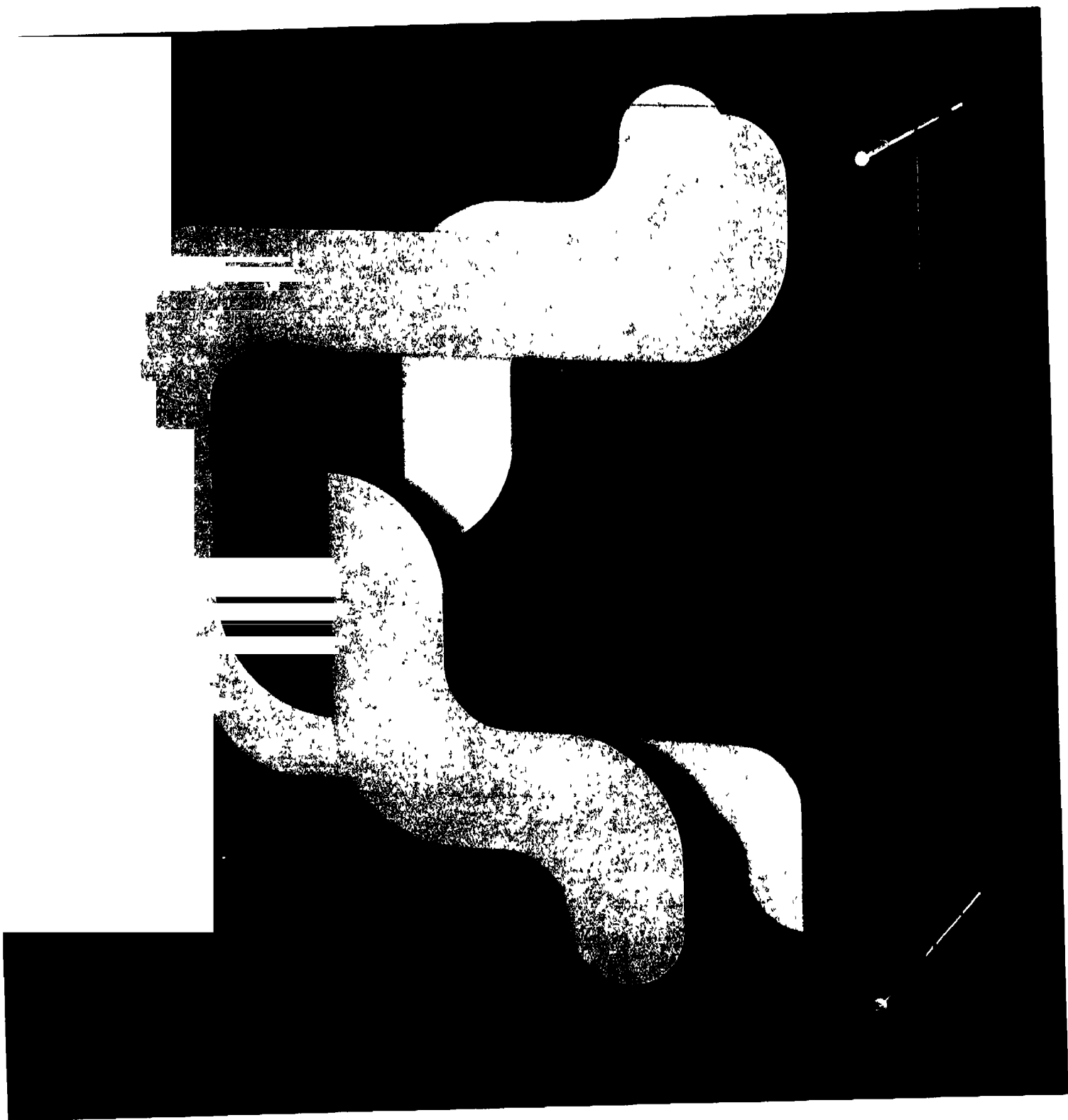
«الحيف» و «التفرقة»

الحديث عن الطابع «المفتوح» للمجتمعات الحديثة يشير الى تضاعف فرص الاحتكاك الاجتماعي بدرجة لم تعرف من قبل، ويرتبط ذلك بتزايد **الحراك الاجتماعي** الافقي والرأسي soziale Mobilıtät، وتزايد فرص توسيع دوائر الاتصال الاجتماعي عن طريق وسائل المواصلات والاتصال الحديثة. واكثر من أي وقت مضى يتحرك الانسان في المجتمعات الحديثة كغريب بين غرباء، ويتيح ذلك فرص احتكاك جديدة بين الطبقات والفئات، وبين سكان الريف والمدن. وبين الاجيال، وبين الرجال والنساء، وهى صلات تغني الفرد وتقل عليه في نفس الآن.

اذا كان علينا ان نسترشد في سلوكنا بالمعايير والقيم التى تواجهنا في صورة توقعات الغير منا، فلن نجد في انفسنا باستمرار الرغبة في تقبل كل اتصال ولا القدرة على عقد كل اتصال تفرضه علينا حياتنا اثناء العمل وفي اوقات الفراغ. فالفرص المتزايدة للاتصال بأناس من بيئات اجتماعية مغايرة لايتسنى تحقيقها إلا لمن يملك القدرة على تكييف سلوكه وفقا لها والاستجابة لمنبهاتها. هنا قد تقف بيئة الاصل أى البيئة التى نبع منها الفرد حائلا بينه وبين تحقيق هذه الفرص. فمن يصعد من طبقة الى اخرى، ومن يهاجر من الريف الى المدينة، ومن يعمل في بلد اجنبي ستنقصه عادة الثقة البديهية في سلوكه، وهي شرط اساسي للاتصال الطبيعي بالمحيط الاجتماعي الجديد. والكل يعرف قصة الأثرياء الجدد وما يعلق عادة بسلوكهم من افتعال وما ياخذون به انفسهم من مظهر، فادوارهم الجديدة غريبة عليهم، ولا يمكن ان تكون لهم تلك الثقة التى يكتسبها اغنياء المنبت بالتنشئة. وعلينا ان نلاحظ **ان هذه الثقة البديهية التي تكتسب اثناء عملية التطبيع المبكرة ترتبط بالوسط الاصلي للفرد**، وتفقد فاعليتها حيث تتعارض قيم الفرد ونسق سلوكه مع توقعات «جماعة المرجع» الجديدة. ويسمى دافيد ريزمان هذه الثقة البديهية في السلوك «**بالمرشد الداخلي**»، ويقابلها ما يسميه «**بالمرشد الخارجي**»، ويقصد بذلك السلوك الذى توجهه وتسيره التوقعات الخارجيه، مثلا السلوك الذى يكتسبه المستخدمون في المحلات العامة والمصالح العمومية، فهم لايسترشدون في سلوكهم بما الفوه في نشئتهم وإنما بمتطلبات تعاملهم مع الجمهور.

على ان المجتمعات تتميز دائما بجمعها بين القديم والحديث فنرى الوانا من السلوكيات المقيدة بالعرف والتقاليد ونرى بيئات قديمة تعيش جنبا الى جنب مع غيرها من الجديد، مما يخلق مشكلة الحيف النسبي أي النقص الناجم عن هذا التباين.

وقد لا نجد الآن مشكلة نوقشت ودرست دراسة مفصلة مستفيضة مثل مشكلة «**نقص الصلات**». بسبب بيئة الاصل ـ بين الطلاب المنحدرين من اصل عمالي (اى ابناء الطبقة العاملة). فليست صعوبات هؤلاء صعوبات اقتصادية فحسب، «فالحيف» الواقع عليهم اكثر عمقا وابعد مدى، فهو يتمثل اولا في بيئتهم اللغوية المغايرة لبيئة غيرهم من ابناء الطبقات الاخرى، ويتمثل كذلك في انعدام المكتبة الابوية في المنزل وضالة الاهتمامات الثقافية بين افراد المحيط، وفي المدرسة يجد هؤلاء انفسهم في مكان قد نُظم اسلوب الدرس فيه واختيرت موضوعات الدرس فيه وفقا لاحتياجات الطبقات الوسطى، وبعد ذلك ينتقلون الى معاهد وجامعات يقيدها تراث وتقتضي بنسق قديم لا علاقة له بواقع المجتمع الصناعي، وعليهم الخضوع لهذه البيئة الغريبة عنهم وتكييف سلوكهم وفقا لها. وغالبا ما ينجم عن هذا الموقف صعوبات ومشاكل تعوق علاقات الاتصال مع غيرهم، وقد تصل بهم الى حد العزلة التامة.

وفي الوقت الذي يغترب فيه هؤلاء الطلبة سريعا عن بيئة الاصل وعن منزل الوالدين ـ عن طريق اللغة الجديدة

مـاری لویره فـاس هلر دوران بـلاصمر والارث ۱۹۷۰

انماط السلوك التي يكتسبونها في الوسط الدراسي-، نراهم في حالات كثيرة يتعثرون في سعيهم لعقد صلات جديدة مع زملائهم في الجامعة، ونراهم يسعون الى هذه الصلات عن طريق المبالغة في التكيف واصطناع انماط السلوك التي يتوهمون ضرورتها لكسب موافقة الآخرين. وجدير بالملاحظة ان هذا لاينطبق في الواقع الا على القلة التي تنجح في تخطي بيئة الاصل، ففي المانيا الغربية على سبيل المثال لا تزيد نسبة الطلاب من ابناء العمال عن ٦ ٪ من مجموع الدارسين في المعاهد العليا والجامعات. اما الاغلبية فانها تعجز تماما عن الاتصال بمجالات المجتمع الهامة بسبب الحيف الواقع عليها في بيئة الميلاد أي بسبب منبتها.

ولا يعني هذا التحديد المفروض على هذه الفئات انها تعاني من الوحدة. ولكن هذا التحديد يقلل من فرص الاتصال، وهو بدون شك - لا سيما في مجتمع ينظر الى فرص الاتصال الاجتماعي نظرة ايجابية - من الاسباب البناءة «للوحدة»، خاصة في الحالات التي يؤدي فيها الصعود في السلم الطبقي الى فقدان الصلة ببيئة الاصل. مثل هذا «الحيف النسبي» relative Deprivationen (كما يسمى المصطلح السوسيولوجي) يتكرر في اشكال شتى في مجتمعات التغير السريع والحراك الاجتماعي. فالمهاجر، واللاجىء، والشيخ العجوز، جميعهم ينتمون الى بيئة اصلية لم تعدهم الاعداد الكافي لظروفهم الجديدة، ومن هنا نراهم دائما مهددين بفقدان الاتصال. ويصبح هذاالتهديد واقعا فعليا في الحالات التي يتحول فيها «الحيف النسبي» الى «حيف كلي» بسبب «التفرقة» Diskrimi-nierung وهذا هو الحال دائما حيث يقابل الشخص الساعي الى الاندماج من بيئته الجديدة بالرفض. فالتفرقة تؤدي الى العزلة الاجتماعية. «تحت مفهوم التفرقة ينطوي كل سلوك يقوم على التمييز على اساس مقولات طبيعية أو اجتماعية لا علاقه لها بقدرات الفرد وانجازاته ولا علاقه لها بسلوكه الفعلي». هكذا تُعرَّف التفرقة في دراسة من دراسات جمعية الأمم المتحدة. فعملية التفرقة تقوم وفقا لذلك على اساس النظرة الغريبة الى فئة ما. على اساس بعض الخواص أو الملامح يشكل الشخاص بعينهم في عرف الآخرين جماعة محددة، يراعى تجنب الاحتكاك بافرادها في هذا المجال أو ذاك من مجالات الاتصال الاجتماعي الهامة. بهذا التعريف الغريب لانتماء هؤلاء الافراد تفرض عليهم فى حياتهم انماطا سلوكية بعينها، لم تصدر في واقع الامر عنهم. كذلك يقاس سلوكهم بواسطة قوالب نمطية، ليست نابعة من التعامل والتفاعل الاجتماعي معهم، وإنما نابعة من فرض نماذج سلوكية عليهم من الجماعة الخارجية. إن تبع هذه النظرة الغريبة - مثلا في حالة العامل المهاجر أو الرجل الاسود أو المرأة - تحديد مجالات الحياة المسموح بها لهم، وتحويل مجالاتهم الحياتية وميدان تعاملهم الى مناطق شبه محاصرة فمن الطبيعي ان يؤدي ذلك الى تضامن هؤلاء الافراد فيما بينهم. يتبع ذلك من جانب توثيق الصلات بين افراد الجماعة الداخلية، ومن جانب آخر اضمحلال مستوى هذه الصلات بسبب فقدان الصلة مع الجماعة الخارجية. من هذا المثال نتبين ان «الوحدة» الفردية والاجتماعية تعود فى الاعم الى التقييد غير المنظور للحرية، الى تقييد حرية الفرد في اختيار الاشخاص المرجعيين. وتحديد علاقته مع الجماعات الاخرى. قد يؤدى موقف الحصار والعزلة المفروض على هذه الفئات الى تنمية وتنشيط البيئة الحضارية الداخلية، والامثلة كثيرة على ذلك، كاقليات المهجر، واليهود، والامريكان السود . . . فهذه الانسقةالحضارية الفرعية او الهامشية Subkultur تستطيع تنمية قدرات حضارية كبيرة. ومع ذلك فهذه الامثلة بعينها توضح كيف يؤدى فقدان الصلة المترتب على التفرقة الى سلوكيات غير طبيعية.

الحيف النسبي والحيف المطلق يشيران الى اسباب فقدان الصلة مع الجماعة الخارجية. في هذه الحالات تظل الصلات الداخلية على سلامتها. ومع ذلك فلا نجانب الصواب إذ نعالج ظاهرة «الوحدة» في مثل هذه الحالات. فالوحدة في الحالات المتطرفة جدا فحسب - كما في حالة السجن الانفرادي - وحدة كلية أو شاملة.

الوحدة في الاعم هي الحد من فرص الاتصال والاحتكاك مع اولئك الذين تربطهم بالفرد رابطة ما. ومعنى الاتصال هنا هو اكثر وابعد من مجرد التعامل مع الغير، فهو يعني فرصة عرض الفرد لنفسه وقدراته في اطار دور اجتماعي ما، وفرصة تحديد مجال التعامل مع الاخرين، بدلا

من خضوع الفرد لانماط الاخرين الروتينية. وليس من الصدفة في شيء ان يعنون دافيد ريزمان كتابه عن نشوء انسقة السلوك الموجهة من الخارج بعنوان « الجمهرة الوحيدة » Die einsame Masse
في المجتمع الحديث، ايضا حيث لا توجد التفرقة ولا يوجد الحيف النسبي، نجد الناس مضطرين باستطراد الى الخضوع لمفاهيم الآخرين، دون ان تتاح لهم فرصة تشكيل علاقتهم معهم. ومن هنا نراهم - كما يذهب ريزمان - لخشيتهم قوالب احكام الآخرين وآلية نظرتهم يسارعون انفسهم بتكييف سلوكهم حسب تقديرهم لتوقعات الآخرين منهم، وهكذا ينشأ ما هو معروف **بضغط الامتثال** والمشاكلة Konformitätsdruck في المجتمع الحديث نتيجة لاجتماع عوامل الاكراه الموضوعية والذاتية، وهو ما يؤدي الى وحشة الغربة die Einsamkeit der Entfremdung . فالفرد يحس بالوحشة بين الناس لان أناه وأنا الغير على حد سواء لا يدخلان كهويات ذات كيان في عملية الاتصال؛ كهويات تحدد ذاتها شكل العلاقات الاجتماعية وموضوعها، وانما تقتصران فحسب على وظائف الادوار في اطار نسق تعامل آلي. « الوحدة » هنا تعني حاله الفرد الذي فقد اهميته كشخصية مميزة. من هذا المنظور تشكل الوحدة علامة من العلامات الهامة في المجتمع الحديث: باطراد الترابط الوظيفي بين مجالات التعامل تطول حلقات التعامل وتزداد غموضا، في الوقت الذي تأخذ فيه الاتصالات بتزايد مستمر طابع العقلانية والعرضية والتشتت.
في نفس الآن يزداد « **جهاز القمع الذاتي** » (نوربرت الياس) رسوخا وحساسية، اي تزداد قدرة الفرد على التحكم في عواطفه ومنازعه نتيجة لضرورة تقنين وعقلنة اساليب التعامل مع الآخرين. وبتزايد آلية وبيروقراطية اساليب السلوك تضمر المضامين العاطفية في التعامل. من الوجهة السوسيولوجية لا تعني الوحدة بالضرورة عزلة الفرد في جميع ادواره الاجتماعية ومجالات نشاطه، وانما تعني اولا الحد من فرص الاتصال الحقيقي في ميادين بعينها من ميادين التعامل الهامة، وبالتالي الحد من فرص تحقيق الذات في اطار الاتصالات الاجتماعية النمطية. على ان هذه الوحدة النسبية تزداد حدة عندما يفقد الفرد الصلة « بالجماعات المرجعية » وتضعف أو تضيع في نفس الوقت صلته مع « الجماعة الداخلية ».

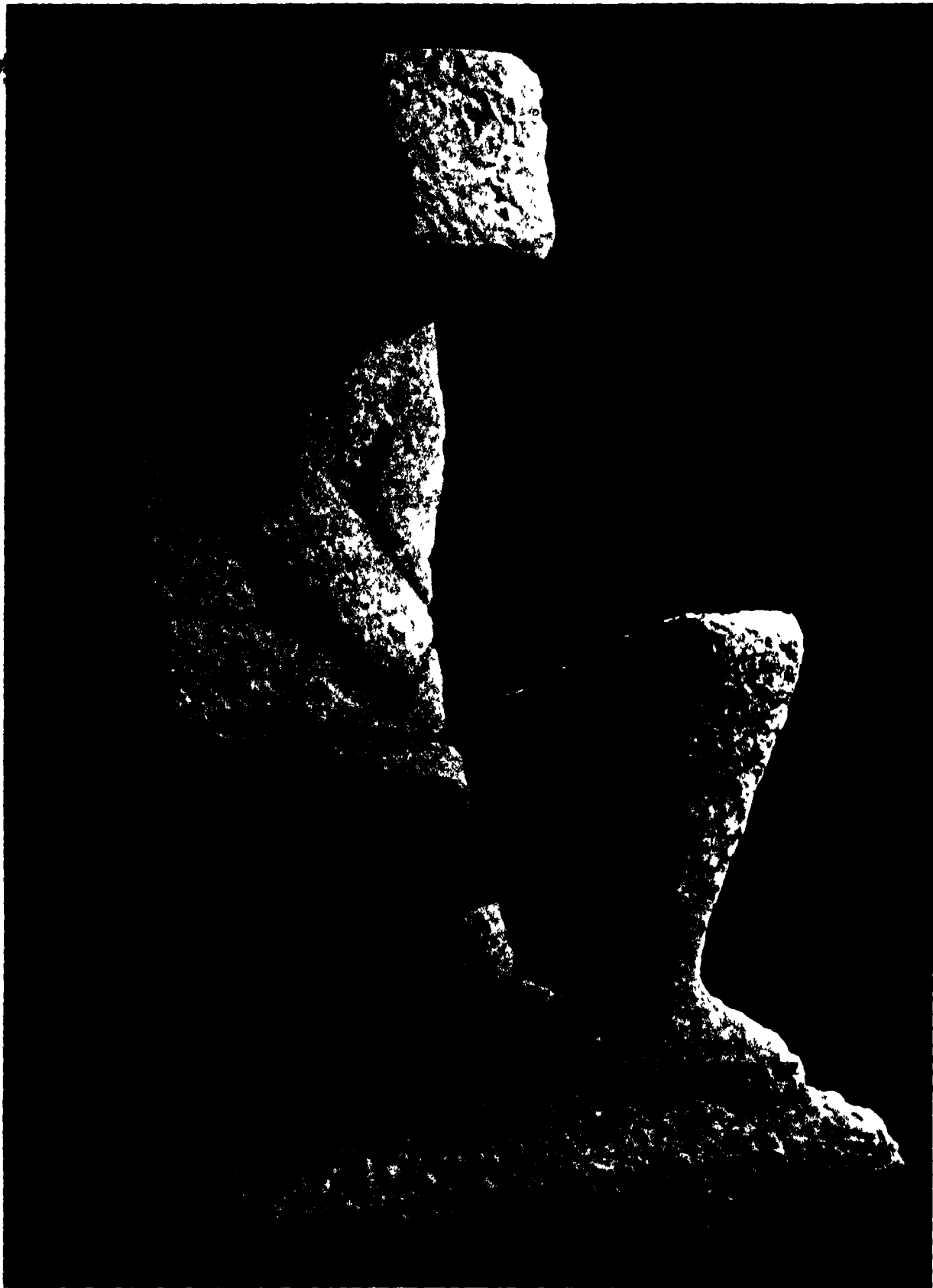
« الوصم » و « فقدان بيئة الاصل »

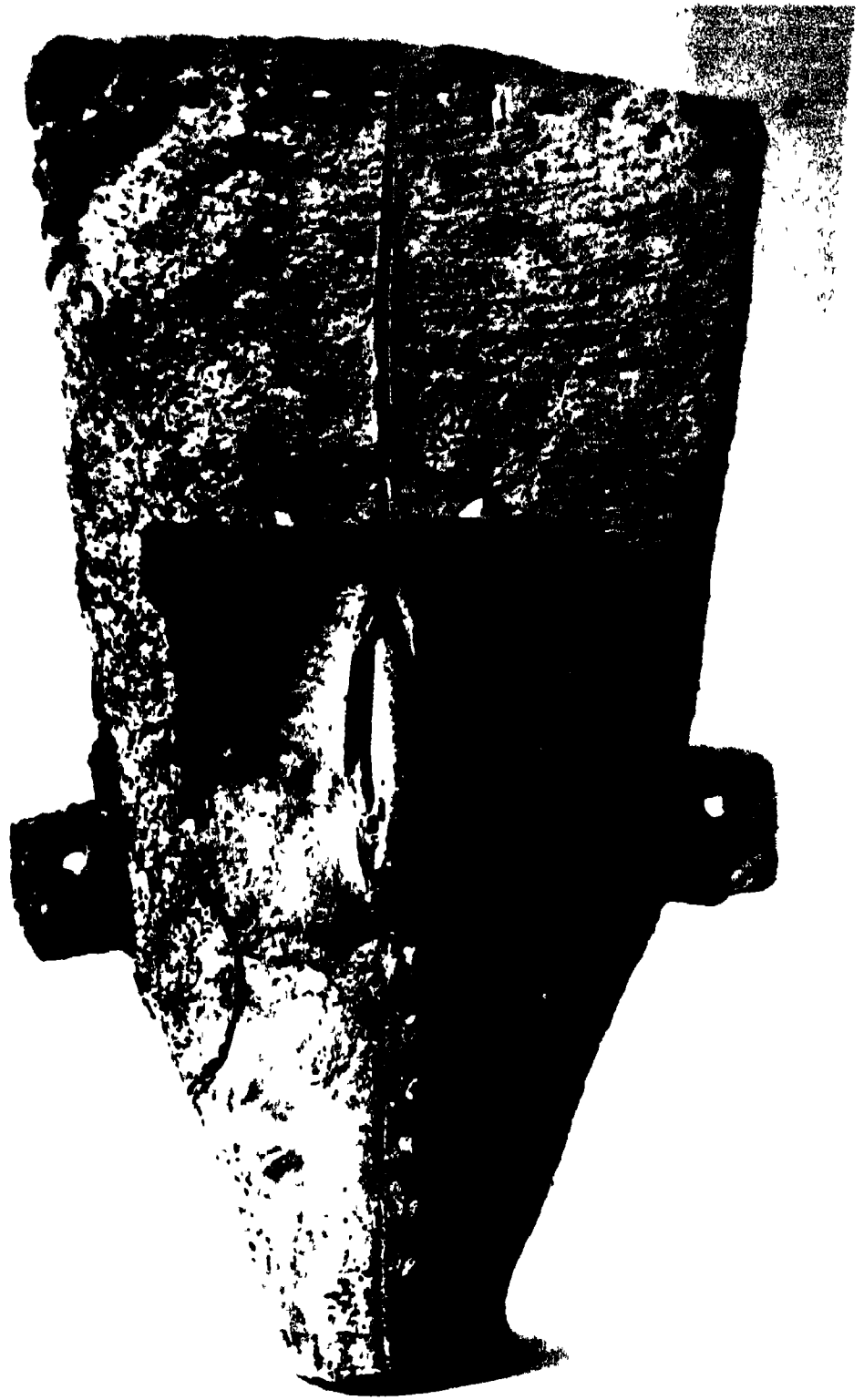
اشرنا في البداية الى « **الوصم** » و« **فقدان بيئة الاصل** » كاسباب لفقدان الصلة مع « **الجماعة الداخلية** ». ومعنى فقدان البيئة هو انفصام عرى الصلة أو على الاقل اضطراب الصلة ببيئة التعلم الاولى التي ينتمي اليها الفرد، وهو شرط الاسترشاد التلقائي بالقواعد الاساسية في التعامل وشرط السلوك الصحي. اما المقصود **بالبيئة الاجتماعية الاولية** primäres Sozialmilieu فيختلف من جماعة الى اخرى ومن فرد الى آخر. وليس من شك في ان هذه البيئة تتمثل اولا في الاسرة ثم في رفاق العمل المباشرين، ولم يكن هناك لازمنة طويلة فاصل بين المجالين. وتشكل هذه البيئة العالم الاجتماعي للفرد كما انها مصدر الاسترشاد والتشخص. فالفرد في المجتمع الحديث لا يتحمل ذلك الخليط من العلاقات العابرة والشكلية الا على اساس ارتباطه الاجتماعي الوثيق وتوحده مع هذه الجماعة الاولية. « فالوحشة النسبية » التي نعانيها في الادوار الروتينية وانسقة السلوك الوظيفي تتحول بضياع ذلك الارتباط الوثيق مع الجماعة الاساسية الى وحدة مطلقة. عندئذ يجد الفرد نفسه موكولا بنفسه، ويمضي في عيشه رغم العديد من الصلات مغلقا على نفسه دون فرصة ما لتحقيق ذاته تحقيقا حقيقيا عن طريق التوحد مع الآخرين. وعندما تضيع « **الأنت** » تضيع في النهاية ذاتيه « **الأنا** »
يمكن التفرقة بين ثلاثة اشكال من فقدان البيئة: **العزلة** المترتبة على الاقامة الجبرية في مكان أو وسط مغلق (في ملجأ أو ما شابه)؛ **والخروج** الارادي أو الاضطراري من شبكة العلاقات الاصلية في مرحلة الانتقال من البيئة الاصلية الى بيئة تعليمية جديدة؛ **وانحلال الجماعة الداخلية**.
من البديهي أن العزلة الاجبارية هي اشد هذه الحالات

وطأة، فالعزلة في السجن أو المصحة أو في المعتقل تفصل الفرد بصورة حادة عن بيئة «الجماعة الداخلية»، وتقضي على مجرى حياته المألوف في العمل والعائلة. ويجد السجين أو المريض نفسه خاضعا دون حماية لارادة خارجية تتمثل في نظام المعتقل أو المصحة. وبالمثل في انفصال الام عن الطفل والاب عن الام والصديق عن الصديق يجد الفرد نفسه وحيدا موكولا الى نفسه والى اي مدى يستطيع الفرد في هذه الحالة الاحتفاظ بهويته الذاتية، فيتوقف من جانب على مدى ارتباط وجوده الاجتماعي بهذه «الجماعة الداخلية». ومن جانب آخر على مدى الفرص المتاحة له تحت الظروف الجديدة لتكوين نسق اجتماع فرعي Subkultur يخفف به أو يتغلب به على النظام القهري المفروض عليه. والمقصود هنا بالنسق الاجتماعي الفرعي تلك الاساليب والاعراف الخاصة التي تنمو بين شركاء المصير (كالتي نشاهدها بين المساجين وبين الناشئة). وقد تبدو هذه الانسقة الفرعية على السطح غريبة وربما مدعاة للضحك، ولكنها من وسائل المقاومة وصيانة الشخصية الذاتية لافراد هذه الجماعة ازاء الضغط الواقع عليهم في صورة قيود السلوك الرسمية التي تقيدهم. ومن الخبرة - في معسكرات الاعتقال - نعرف ان العزلة الطويلة عن الجماعة الاصلية كثيرا ما تؤدي الى فقدان الهوية الذاتية، بل وقد تؤدي بحياة البعض دون مرض واضح ودون تعرض للعنف أو التعذيب

نتبين من ذلك كيف يتوقف فهمنا الذاتي - الى مدى بعيد - على تفسير الآخرين وطرحهم الينا، فبواسطة الآخرين يكتسب الانسان هويته إن حالت بيننا وبين الآخرين حواجز ما، يتبع ذلك النكوص والارتداد الى مراحل اولية عبر ناضجة من مراحل تكوين الشخصية. ولا جدال في اننا نستطيع في الوحدة مع انفسنا وفي تركيز قوانا حول ذواتنا ان نعمق من هوية الأنا، وهذا هو معنى التأمل ومراجعة النفس ولكن هذه الأنا محددة ايضا من البداية احتماعيا، فهي تشكل هوية احتماعية، تود ان تُخَاطب «كأنت»، ولا بد ان تثبت نفسها امام «الأنت». إن امتدت بالانسان الوحدة فلن يستطيع الاحتفاظ بهويته إلا بواسطة طقوس سلوكية، يتأمل خلالها نفسه كمتفرج. وهو ما يفعله روبنسون كروزو، فهو يمثل سلوكه كما كان يخرج مسرحية، ويستعين في ذلك بانماط التبويب المتوارثة التي تعلمها في بيئة نشأته. ولكن في الوحدة التامة تتحول تمثيلية السلوك الى عملية طقسية صرفة لا ترتبط بشيء. فروبنسون يلعب دوره امام نفسه، ويمارس عوائده القديمة، حتى يبقى على نفسه متمدنا في بيئة بعيدة كل البعد عن المدنية. على ان قصة «روبنسون كروزو» من قصص عصر التنوير، كتبت في وقت كانت فيه الثقة تامة، بأن المدنية والتقدم مكتسبات دائمة لا يمكن ان تضيع. هكذا يستطيع روبنسون كروزو ان يعود الى بيئته الاصلية دون «الاضرار النفسية اللاحقة»، تلك الاضرار التي الفنا عوارضها عند العائدين من المواقف البربرية في هذا القرن. ولا تنحصر بربرية هذه المواقف في المعاملة الوحشية، فنحن نعرف الآن المضار المترتبة على السجن الانفرادي لفترة طويلة، وعلى العيش في ظروف يتنازل فيها المرء عن عوائده المتمدنة، ونعرف كذلك العواقب المترتبة على فقدان الامل، وهو ما لم يتعرض له روبنسون لحظة واحدة.

ازاء هذه الخبرات تكتسب السذاجة التنويرية للقصة بعدا جديدا. فذلك السلوك الذي يمثله روبنسون امام نفسه له طابع العبث الساخر الذي تتميز به افلام الصور المتحركة عن مصير ركاب السفن الغارقة، الذين يلجأون الى جزر صغيرة في المحيط ويتمسكون بالعادات التي علمتهم اياها مدنية الحضر. ولكن تتضح كآبة هذه الطقوس عندما نكتشفها في حياتنا اليومية، فالجزر التي يعيش عليها المستوحشون ليست جزرا طبيعية وانما لها طبيعة احتماعية. فهؤلاء المستوحشون يعيشون بيننا، يعيشون وحدهم، وليس امامهم غير عقد صلات طقسية مع انفسهم، من المفروض ان تكون صلات مع الآخرين.

نحن نعرف الاعزب الذي يأخذ مكانه على مائدة حافلة معدة كما لوكان ضيف نفسه، ونعرف الكهل الذي يتحدث الى نفسه، والمرأة الوحيدة التي تهب عواطفها حيوانا منزليا. فليست مشكلة الوحدة في الاصل مشكلة العزلة الاضطرارية أو الاجبارية بقدر ما هي مشكلة «فقدان البيئة» بسبب «انحلال» الجماعة الداخلية، وكنتيجة «للخروج» من العلاقات الاولية بحثا عن بيئة تعليمية جديدة. ولنتذكر هنا ملايين المهاجرين واللاجئين في هذا

فريتز فوتروبا (توفي عام ١٩٧٥)٠ شخص جالس ١٩٤٨ .

لوتز مینشر ۔ قناع تصویر خانری نوجھولر ، میونخ

القرن الذين رحلوا عن اوطانهم مخلفين وراءهم الاصدقاء والزملاء والجيران بل وفى حالات كثيرة اسرهم. ومعنى ان للانسان وطنا يعني اولا ان له اصدقاء واسرة، وانه ينتمي الى اناس يشتركون معه في البيئة الحضارية. وقد يستطيع الانسان ان يجد وطنا جديدا، ولكن ليس هذا باليسير، ويزداد صعوبة كلما اتسعت الهوة الحضارية بين البيئة القديمة والبيئة الجديدة. وكلما تقدم الانسان في العمر. فبتقدم السن تتوثق عرى الصلة بين الهوية الذاتية وبين الآخرين الذين يساندون هذه الهوية ويؤكدونها، وتقل مرونة الانسان واستعداده للتكيف بالجديد.

على أن الانتقال الى بيئات تعليمية جديدة وجماعات داخلية جديدة قد يكون مقصودا. وهذا هو الحال على وجه الخصوص بين الشباب الناشيء اذ يسعى فى طور التكوين الى بيئة تعليمية خاصة به بين اقرانه فى السن تمده بالسند في محيط الاسرة والعمل. وهذا يعني التحرر اولا من بيئة التعليم الاولية في الأسرة ثم من بيئة «الصبيان الانداد» peer groups. ولكن الانتقال من بيئة الى اخرى لا يتم دائما بسهولة ويسر، وقد يفشل هذا الانتقال، فيعود الفرد ادراجه، وقد نضبت صلاته الوجدانية ببيئته الاولى، دون ان ينجح بعد في عقد صلات جديدة. ولذا كان احتياج النشيء الى الاتصال وعقد الصلات احتياجا ملحا وعميقا، وكانت معاناته من الوحدة اكثر مما نفترضه في العاده. فالحب الفاشل على سبيل المثال يشكل حالة من حالات الوحدة المتطرفة، ويعاني الناشيء من هذه التجربة معاناة شديدة، لأن هوية الأنا في طور التكوين بخلاف أنا الكبار تحتاج بدرجة عالية الى التأييد عن طريق العلاقات الوثيقة.

ولكن اغلب حالات الوحدة بسبب فقدان البيئة تعود الى «**انحلال الجماعة الداخلية**». في هذا الباب تدخل اعداد ضخمة من الناس: الازواج الذين انهارت زيجاتهم، والاباء الذين هجرهم الابناء، والعاطلون والمتقاعدون الذين اضطروا الى ترك اعمالهم، ومن يمارسون اعمالا آلية، كما لو كانوا ذواتهم تروسا في عجلة تدور، لا يعرفون كنهها ولا يدركون معناها ولا يعرفون لانفسهم عليها تأثيراً.

الأسرة ومكان العمل هما البيئتان اللتان تيسران اكثر العلاقات قربا، والصلة بينهما وثيقة. ويمكن ان نشير هنا الى اتجاهات ثلاثة للتطور:

اولا: قد اصبح مجال العمل اهم مجالات الاتصال الاجتماعي، فاكثر الاصدقاء والمعارف هم زملاؤنا في الدراسة وفي العمل. وفي حالات كثيرة يتعرف المرء على زوجه في احد هذين المجالين

ثانيا: في اكثر من ٩٠٪ من الحالات لا توجد صلات ما بين المهنة وبين الاسرة، أي بين مكان العمل وبين المسكن. ويترتب على ذلك تفاوت فرص الاتصال مثلا بين ربة البيت والمرأة العاملة. فالزوجة التي تقبع في المنزل تنتظر عودة روجها تعاني بطبيعة الحال من الوحدة، في حين يعانى الكثير من الاباء من سطحية حياتهم الزوجية ومن ضحالة علاقتهم بالابناء.

ثالثا: باطراد البيروقراطية والآلية تزداد ملامح الغربة في العمل. ففي كثير من المصانع والمصالح يسير العمل رتيبا، مجزءا الى اجزاء صغيرة حسب نظام توزيع العمل، مستغلقا على المعنى والمغزى، لا يعطي العامل الاحساس بقدرته على الصياغة والتشكيل ولا الشعور بأنه ينتج، بل ولا يمد العمل العاملين بمادة للاتصال الشخصي، حتى في الحالات التي لا يقتصر الاتصال فيما بينهم على استراحات الغذاء او على التلاقي في دورات المياه.

وقد صاغ كارل ماركس بدقة لا تضاهى مضمون الغربة في العمل في العصر الحديث. فهذه الغربة تعود «الى ان العمل بالنسبة للعامل شيء خارجي، بمعنى انه لا يكون جزءا من طبيعته، فلايجد العامل في العمل ما يؤكد ذاته وانما ما ينفيها، ولايشعر في العمل بالارتياح وانما بالشقاء، ولا يستطيع القيام بنشاط جسماني وعقلي حر وانما يشعر بان جسمه مقيد وان عقله قد خرب. ومن هنا كان شعور العامل بنفسه حين يغادر العمل وشعوره بالبعد عن نفسه في العمل. فهو في بيته حين يكف عن العمل، وليس فى بيته إذ يزاول عمله. ومن ثم فهو لايعمل عن اختيار وانما عن اكراه، أي يؤدي سخرة، فليس مفهوم العمل هو ارضاء حاجة من حاجاته، وانما العمل وسيلة لارضاء حاجات خارج العمل.» ولهذا تبعات، فارضاء الحاجات خارج العمل باعتبار هذا الميدان الخارجي اهم المجالات المتاحة للانتاج الشخصي، يحول

فرص الاتصال الباقية الى وسائل لاشباع الحاجات، وبالتالي يحول الآخرين الى ادوات واغراض. وقد رأى ماركس ذلك بوضوح وعبر عنه بقوله: «حين يؤدي العمل الغريب أولا الى تغريب الطبيعة عن الانسان وثانيا الى تغريب الانسان عن ذاته، عن وظيفته العاملة وعن نشاطه الحياتي فهو يغرب النوع البشري عن الانسان، ويحول حياة النوع البشري الى وسيلة للحياة الشخصية.» ومن ثم كانت ضحالة الكثير من العلاقات الاجتماعية في عصرنا الحاضر، فليس لدى الانسان ما يقوله للآخرين بصدد تشكيل الحياة تشكيلا ذا معنى، وابعد من ذلك نراه يستخدم الغير كوسيلة واداة لاشباع حاجاته العاطفية التي لم تشبع وللتعويض عن ما حرم منه من امكانيات لتقدير المصير والتعبير عن الذات

تؤدي الاتجاهات الثلاثة التي تميز العلاقة بين «العمل» و«الاسرة» مجتمعة الى خواء العلاقات الانسانية. ويعتبر هذا الخواء بمثابة «وحدة» مستترة أو كامنة وتختلف طبيعة هذه الوحدة باختلاف المجموعات الاجتماعية ودرجة الغربة في العمل. ومن البديهي ان يعاني من هذه الوحدة اكثر من غيرهم من تنقصهم أيضا في ظل هذا العمل الغريب entfremdete Arbeit فرص الاحتكاك، ومن تنحل بينهم الاسرية، كالمطلقات، والعجائز الذين استقل الابناء عنهم أو الذين فقدوا شريك الحياة وتوفي عنهم الاصدقاء. فمن اعراض التغيير الحاصل في مفهوم الاسرة ارتفاع حالات الطلاق وتزايد مشكلة المسنين. وهو ما يعكس مرة ثانية العلاقة بين نظام الاسرة والعمل. فالاسرة الكبيرة بشكلها التقليدي ـ وقد انحصرت الآن في المجتمعات الزراعية المنعزلة ـ كانت تستطيع ان تفسح لكل عضو من اعضائها مكانه في الرابطة الاسرية وفي مجال العمل والانتاج. وبقدر انفصال العمل وابتعاده عن المنزل والمزرعة لشروط خارجية، تقف الاسرة وحدها وتنحصر في وظيفتها الرئيسية، وتصبح مجالا خاصا لوقت الفراغ وللعلاقات الخاصة دون وظيفة انتاجية مباشرة. إذا استثنينا تربية الاطفال. فالاسرة على هامش مجتمع العمل عليها ان تحمل اعباء تشكيل هذا المجال الباقي كمجال خاص شخصي، وهو عبء ثقيل مرهق. ففي الاسرة يجب ان تتكون وتنمو الآن العلاقات الهامة والوثيقة، التي من شأنها ايضا ان تساند عاطفيا الادوار الخارجية وان تؤمنها. فالانفصال بين العمل والمنزل يقابله باطراد انفصال بين العقلانية الامبريقية في العمل وبين العاطفية في الاسرة. فالمضمون الوجداني والانفعالي الذي تفتقده الادوار في العمل، يشحن المجال الخاص في الاسرة، ويبدو في صورة توتر عاطفي لا تمتصه اي اتجاهات انتاجية في العلاقات الخاصة. والضغط والقهر الذي يحدثه العمل الغريب يقابله الشدود في المجال العائلي فكلما قلت فرص تحقيق الذات في مجال العمل، يقابله الاثقال على امكانيات العائلة. والفكرة الشائعة عن الزوجية انها اجتماع للحب المستمر هو خلط الخاص بالعام، هو اسقاط فكرة الحياة الناعمة الرغداء على الحياة اليومية. وتتطلب هذه الفكرة من الانسان قوة انجاز غير عادية ـ وقدرة على خلق واقع اجتماعي من خلال الحوار وتتطلب حساسية خاصة وقدرة على الاستجابة تحمل الفرد اكثر مما يحتمل. من هذا المنظور لا يبدو فشل الحياة الزوجية غريبا وانما شأنها النسبي وفي مواجهة هذا الواقع تنهار الفكرة الرومانسية عن الزوجية. ومهما يكن من امر فالفصل بين الانحصار والللذة من الاتجاهات الواضحة في المجتمع الحاضر، ويخلق هذا الفصل ذلك الموقف العصيب الذي كثيرا ما ينتهي بالفرد الى الوحدة وما من شك في ان مقياس الوحدة ليس عدد العاطلين أو المطلقين. فاكثر صور الوحدة شدة هي الوحدة التي لم يعترف بها المرء، التي تفترس نفسها متعلقة بآمال كاذبة. وحدة الانتظار، انتظار الآخر دون جدوى. ووحدة الحوائط غير المرئية التي تفصل الشريك عن شريكه، ووحدة الحاجات المحبطة بين من لا اختيار لهم غير بعضهم البعض. لا يقف فقدان البيئة في هذه الحالات دون اتصال الفرد بالآخرين فحسب، وانما دون اتصاله بنفسه. فمن يجلس وحيدا مع نفسه قد يشعر حضور الآخر في نفسه. اما من لا يعي نفسه ولا يعرف ذاته، فقد فقد الآخر بلا رجعة

يبدو ذلك بوضوح اكبر في الحالة الثانية لفقدان الصلة مع الجماعة الداخلية، في حالة «الوصم» ومعنى «الوصم» هنا هو التشهير ببعض الصفات الجسمانية أو الاجتماعية لشخص ما من جانب رفاقه في المجتمع، مما يؤدي الى فقدان اساس التعامل والتفاعل المشترك بينهما كانداد

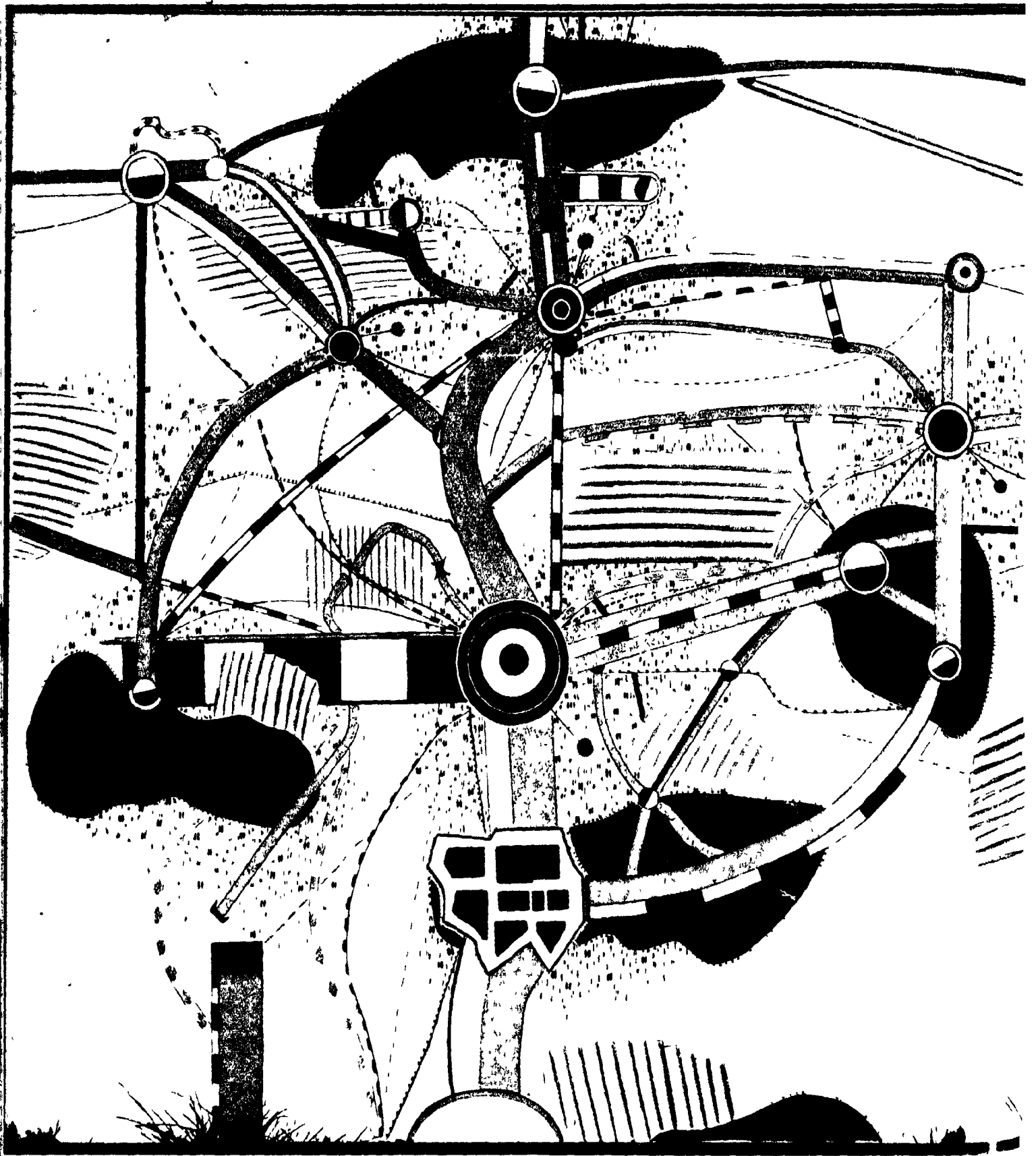
متساوين اجتماعيا. اذا شمل «الوصم» جماعة باكملها، في هذه الحالة نتحدث عن «التفرقة» التي تؤدي الى «الوحدة الاجتماعية»، اي الى عزلة هده الجماعة. ولكن هناك ايضا حالات الوصم الفردية على اساس مصير «خاص» أو يبدو انه «خاص». ومن جانب آخر يمكن القول ان كلاً منا يحمل وصمة ما: فقد ادت القيمة المتزايدة للعلاقات الاجتماعية الثانوية الى قيام تصور عن «النمط الاعتيادي» Normalrolle (أو «النمط القياسي») فى المجتمع، وهو تصور توحي به وتنميه وتنشره بوجه خاص وسائل النشر واجهزة الثقافة الصناعية. وقد وصف رالف داربدورف R Dahrendorf هذا «النمط الاعتيادي» فى المانيا، ويتلخص كما يرى في «ضغط واختصار صور التعدد الانساني في صورة الفرد الصالح للخدمة العسكرية». فهو «اللاعريب، اللاشاذ، الراشد، الذي تخطى الصبا ولم يتقدم به العمر، السليم، الذي يحب ما هو طبيعي ولا يشغله الفكر، الشاب القوي، اى بين العشرين . . . والخامسة والثلاثين.» وينتهي ارفنج جوفمان I Goffmann من دراسة نموذجية «للوصم» في امريكا الى القول بان النماذج المقبولة في المجتمع الامريكي من شأنها ان تدمغ معظم الناس أو تحكم بعدم اهليتهم بشكل أو آخر. ويكتب جوفمان. «إن هناك مثلا تصورا واحدا بعينه عن نموذج الرجل الكامل من جميع الاوجه وهو: الشاب الابيض، المتزوج، من سكان مدن الشمال، السوى جنسيا، البروتستانتي العقيدة، الاب العامل ذو المؤهل العالي، الجذاب من حيث الهيئة والحجم والطول، والحاصل على شهادة جديدة تثبت كفاءته الرياضية.» وبطبيعة الحال ان لكل مجتمع «نمطه الاعتيادى أو القياسي». ومهما يكن من أمر فإن هذه «الانماط القياسية» تبين لا اسابية «ضغط الامتثال والمشاكلة» Konformitatsdruck في المجتمعات التي فيها باطراد الاتصالات العابرة في ميادين التعامل الاجتماعي الثانوية. إذ ان الوجه الآخر لهذه المثل العليا التي تنشرها وسائل الاعلام الجمهوري هو «وصم» المرضى والعجزة والاطفال والنساء والشواذ. وكل من يخرج عن التصورات النمطية في صورة من الصور. ومن اخص علامات هذا «الوصم» هو عدم اخذ الآخر مأخذ الجد،

وينعكس ذلك فيما يردده الناس في السر أو العلن، مثل: «ما زالت يافعا يا صديقي»، «لقد شخت وكان ما كان»، «على اية حال، انت امرأة»، «انت على اية حال مريض»، «انت مجنون». وهذا يعني ان لا حاجة لي بك، فانت لا يعول عليك. وهكذا يفقد هؤلاء الموصومون بالنسبة للآخرين وجودهم، ويفقدون «اساس التفاعل» مع الآخرين، ويرون انفسهم في «وحدة» الموصومين.

الوحدة في اعماق النفس

وهذا موقف شاق بالفعل، حتى حين يصيب الوصم - كما في حالة النساء مثلا - مجالات بعينها فحسب من مجالات الاتصال. ويقتضي هذا الموقف من اصحابه اتباع سلوكيات مضادة، وهو ما يطلق عليه جوفمان «ادارة الوصم» Stigma-Management. على انه يؤدى الى الوحدة التامة حيث تعوز الموصومين القدرة على الرد أو الدفع. ولنوضح ذلك بمثالين. ما زلنا مثلا ننظر الى المرضى النفسيين نظرة استصغار. فهم في العرف غير مسؤولين عن انفسهم، وبالتالى غير جديرين بالاتصال، ويبدو سلوكهم غير منظور، ونحن نتوجس خيفة من كل ما هو غير منظور، وليس هذا المثال بغريب، كما قد يبدو، فنسبة الذين يصابون في حياتهم لفترة ما بالفصام (الشيزوفرينيا) لا تقل عن ٣٪، ولا نُدخل في هذا الحساب من يعانون من الاكتئاب المرضي. ورغم الجهل بالكثير من مسببات هذا المرض، فعلم الطب النفسي الحديث يشير بوضوح متزايد الى الدور الهام للعوامل الاجتماعية في نشأته.

وقد احتل الآن علم الطب النفسي الاجتماعي وعلم الاجتماع المرضي مكانهما الثابت بين العلوم الحديثة. وتتحدث هذه العلوم مثلا عن البيئة الشيزوفرينية العائلية، وتشير الى ان كل انهيار أو اختلال نفسي هو اولا انهيار في علاقات التفاعل الاجتماعي. من المنظور السوسيولوجي يمثل هذا الانهيار خروجا من عالم الحوار والتبادل المشترك. فالمصاب يرفض في شأن من الشئون أو في مجال من المجالات الاتصال والحوار باللغة المتعارف عليها. ومرجع ذلك في العادة هو نزاع قائم لا يمكن

نیقولاوس شتورتن بکر ، ثنیة او کسر ، ۱۹۷۲

بيتر ريح: علامات المكان في الطبيعة، ١٩٦٤

حله بواسطة اللغة المتعارف عليها بينه وبين اطراف التفاعل الاجتماعي. وهكذا يخلق المصاب مجالا للحوار خاصا به يستعصى فهمه على الآخرين أو يستعصي عليهم قبوله. ولانعدام امكانيات الاتصال المألوفة يتحرك المريض في هذا المجال وحده على ان هذه العملية بطيئة شديدة البطء لا تحدث بين يوم وليلة. ولكنها تؤدي في النهاية الى العزلة. من هذه العزلة. من استحالة الحديث عن الاخطار التي تهدد الانسان. **واستحالة الاتصال بالآخرين**. تنشأ اولا تلك الاوهام والاخيلة القسرية التي تؤدى الى حالات الفزع والخوف الشديد وهى تعبير عن الخوف من الانفصال والعزلة التامة. الخوف من انحلال الذات عن طريق انكار الآخرين لها لا توجد هنا حدود فاصلة واضحة بين الصحة والمرض. وهناك من الاطباء النفسيين من يرفض استخدام تعبير «المرض» في الطب النفسي. ويتحدث عن «اسطورة المرض العقلي»، إذ ان الظاهرة الاساسية في هذه الحالات هو ان المصاب يرى الواقع ويعرفه بطريقة مغايرة لشركائه في التفاعل الاجتماعي، وليس من المسلم به ان تفسير الآخرين للواقع هو التفسير الحق. طالما يقف هذا التفسير بوضوح دون حل النزاع القائم.

يجب ان نميز هنا بين سلوك **نرفضه** وبين سلوك **لا نتقبله** ويتكون هذا السلوك الاخير في اعم الحالات - كما نعرف الآن - بناء على رد فعل الآخرين في رفض تفسير الواقع المشترك المعاش بطريقة مغايرة. يسقط شركاء عملية التفاعل خوفهم وتشبثهم بتعريفهم للحقيقة على الآخر، ويدفعون به تدريجيا الى «العالم السفلي». وحين يعجز الآخر عن ان يجد صلات حانية، يخفف بها من النزاع القائم في نفسه فانه يهبط الى «عالم النفس السفلي» ويتصرف بطريقة «غير مقبولة». ويوصم لذلك بالمرض. ويطرد من المجتمع. وتوصد خلفه الابواب ومن سعى الى الاتصال بهؤلاء المرضى النفسيين. يعرف تمام المعرفة كيف يعيشون في وحدة شاملة وغربة قاسية وكم يحنون حينا بالغا الى تفهم الآخرين لهم فوحدتهم - ولهذا كان هذا الحديث عنهم في هذا المجال - لم تفرضها عليهم طبيعة ما. وانما هي الى مدى بعيد **نتيجة ميلنا الى ان نوصم الآخرين بما نخاف منه نحن انفسنا**

الوحدة الاخيرة

ويبدو ذلك بوضوح في وحدة الانسان الاخيرة، في وحدته مع الشيخوخة والموت. فمن مظاهر ديالكتية التنوير ان تقدم الطب الانساني قد صاحبه نفي المرض والموت من دائرة الوعي الاجتماعي. فالمرض في ايامنا هو عطل عن الانتاج اكثر منه صراعا ونقاهة، وتكاد تضع الشيخوخة الانسان في مصاف الاموات. ومن تبعات ذلك اننا لانكاد نعرف اليوم كيف نتعامل مع المرضى والمقعدين، ولا كيف نواجه الغير وهم في وجه الموت. لاحاجة الى القول ان الموت كان دائما شيئا مروعا، ولكن لم يعد الموت تتويجا للحياة وختاما لها، وانما نهاية غير مفهومة لوجود يتحيله الناس في الخفاء وجودا ابديا. قد اصبح الموت في ايامنا حادثة غير طبيعية. والواقع ان العجز عن اعطاء الموت معناه يبين خواء الوجود المعاصر، الذى رغم كل ما يتصف به من حذر في حساب الاحتمالات والتوقعات يغلق عينيه امام نهائية الوجود. وهي حقيقة تفاجىء الانسان وحده إذ يواجه الموت.

فالمستشفيات الحديثة رغم امكانياتها وكفاءتها هي في نفس الآن محطات لعزل الموت. على ان عزلة الانسان في ايامه الاخيرة تبدأ في وقت مبكر خارج المستشفيات، تبدأ بالغربة التدريجية عن الآخرين عن طريق انحلال الكثير من القيم السابقة في حياة الانسان، لانحصار توقعات الانسان المستقبلية في دائرة ضيقة، ثم عن طريق غربة الانسان كلما تقدمت به السن عن جسمه، وهو اهم اداة تحدد هويته وتمكنه من الاتصال بالآخرين. فوحدة الفرد في الشيخوخة تتجسم ايضا في ادراك الانسان ان جسمه يتخلى عنه، فهو غريب عن نفسه في لحظته الحاضرة. وهو ما يُذكر الانسان بهويته السابقة وبانصرام حياته. على ان هذه الوحدة التي لا مرد لها تزيدها اللامبالاة من العالم المحيط حدة. ونادرا مايجد الانسان في شيخوخته مستمعين راغبين في الاستماع والمعرفة عندما يدور الحديث عن حياة مضت. ومرجع هذه اللامبالاة هو خبرة الناس في العالم الصناعي الحديث، فقد علمتهم هذه الخبرة ان البيئة الصناعية المحيطة والبنيات الاجتماعية تتغير بسرعة تضيع معها جدوى الخبرات

السابقة. ونجد مقابلا لهذه الظاهرة في فقدان الوعي التاريخي المتزايد. إن انحصار الانسان في يومه القائم من الملامح البربرية لعصرنا الحاضر، وينعكس ذلك في اضمحلال القدرة على الاتصال بالآخرين وفقدان الصلات وضبابية هوية الانسان، وبانحسار في ضعف امكانيات التفاعل الانساني عامة.

اسباب الوحدة في مجتمعنا هي إذاً «**الحيف في بيئة الاصل**» و«**التفرقه**» و«**الوصم**» و«**فقدان بيئة الاصل**»، وتتفاوت هذه الاسباب بتفاوت الجماعات المختلفة هناك «الوحدة» الاجتماعية عند الجماعات المعزولة، والوحدة النسبية في اطار العلاقات المعرية، والوحدة المترتبة على العزل القسري، والوحدة التامة وسط الناس. من المنظور السوسيولوجي تعني الوحدة دائما انحسار مجموعة ادوار الفرد وبالتالي الحد من الميادين الهامة المفتوحة للفرد للاتصال الاجتماعي. ولكن يتوقف الامر على نوعية الادوار التي حرم منها الفرد ونوعية فرص الاتصال التي فقدها. ومن المعروف ان المجتمعات الحديثة تتميز بتعدد وتنوع الادوار النمطية المتاحة للفرد. ولكن لكل فردمجموعة جوهرية محدودة من الادوار تتطلب منه درجة عالية من التشخص والتقمص والانجاز الفردي - وهذه هي الادوار التي ترتبط ارتباطا وثيقا بشخصية الفرد، وخاصة منها ادوار العلاقات، الثنائية والاسرية التي نشأت اصلا على اساس إشباع الحاجات المشتركة المتبادلة حين تتقلص نوعية الادوار الجوهرية للفرد أو تضيع كلية، نتحدث عن «الوحدة».

مثل هذه الوحدة لا تعني فحسب فقدان الصلة مع الآخرين، وانما في النهاية فقدان صلة الانسان بنفسه «اذ ان الانسان يعي نفسه عن طريق الآخرين وعن طريق المعايير له». فطبيعة الانسان كفرد يرافق نفسه تلزمه الاتصال بالآخرين، ويغترب الانسان عن نفسه حيث لا يجد الغير. فكل انا تتكون عن طريق تشخص الانت ومواجهة الانت، وتنحل الانا حين تضيع الانت، حين تستغلق الانت على الانا. ما بقي الآخر نظيرا يواجه الفرد، يرى الفرد نفسه، ويستطيع ان ينظر الى نفسه، وان يُنظم ويمسرح سلوكه، وان يجد سندا له في الادوار الاجتماعية العرفية. قد نحس في حالات الغربة Ent-fremdung بنفور شديد قبل الآخرين، ولكنهم يظلون الاساس الذي لا غناء عنه لوجودنا الانساني الوحدة هي محاولة مستمرة يسعى بها الفرد الى ايقاف تدهور التشخصية المترتب على غياب الآخر، وهي محاوله تلتهم تدريجيا قدرة الفرد على المقاومة. حتى الموت قد يجد معناه في هذه المحاولة، فالانتحار هو السبيل الاخير لتكوين الهوية لانسان لم يعد يجد فرصة ما للتشخص والتقمص في عمليات التعامل مع الآخرين، ولايستطيع - على ما في ذلك من تناقض - ان يثبت نفسه ككائن اجتماعي، إلا بالانسحاب نهائيا من المجتمع. حتى في النفي التام للمجتمع يظل الانسان حرءا من ما ينفيه

من الشعر العربى الحديث

MODERNE ARABISCHE LYRIK

Nāzik al-Malā'ika

Nie den Besucher

Schon liessen wir den Abend hinter uns. Der Mond ist fast am untergehen.
Und siehe da, wir überraschen uns, schon dem nächsten Abend lebwohl zu sagen,
zuzusehn, wie das Gluck sich anschickt, dem Abgrund zuzustreben.
Du, du bist nicht gekommen, du, du hast dich verloren an andere Hoffnungen.
Du hast deinen Stuhl leer gelassen
in Gesellschaft unserer Traurigkeiten,
um zu schreien, zu fragen, zu bitten, o, ja, um zu bitten
den Besucher, der kommt, der nicht kam.

Du, hinter so vielen Jahren fort, ich wusste nicht,
ob du deinen Schatten ausfaltest mit jedem Wort, mit jedem bedeutsamen Ding,
in jedem abgesteckten Schritt und unter der Ausflucht meiner Blicke.
Ich wusste nicht, dass du stärker sein wurdest als alle Gegenwart,
als alle die zahlreichen Besucher,
die verschwanden in einem Augenblick des Heimwehs,
im Auf- und Abgewoge des Verlangens, ausgestreckt gegen den einzigen Besucher,
gegen den, der nicht kam.

Warst du gekommen, nahe den anderen, wir hätten uns festgehalten.
Und das Gespräch hätte seinen Lauf genommen, und die Freunde wären fortgegangen.
Würdest du dann keineswegs wie die andern geworden sein?
Der Abend wäre entschlüpft, und unser Blick wäre entschlüpft in jedwedem Sinne,
Fragen stellend bis zu den leeren Stühlen.
Wo sind die Abwesenden, wo, hinter der Folge von Abenden?
Wir wurden geschrien haben: Unter ihnen kam, der, der nicht kommt

Kämst du eines Tages, – aber ich ziehe vor, dass du niemals kämst...
Sobald in meiner Erinnerung der Duft der Leere von tausend Farben sich verflüchtet,
zerbricht der Phantasie die Flügel. Meine Lieder werden zu traurigen Gesangen.
Unter den Scherben meiner unschuldigen Hoffnung, schliesse ich wieder die Finger,
Und ich entdecke, dass ich dich liebe mit deinem Antlitz aus Traum.
Ach, du bist gekommen mit deinem Blut, deinen Armen.
Ich möchte träumen vom unmöglichen Besucher, von dem, der nicht kam.

رأس نسائي من الرخام، مطر حابي
حوالي الي عام قبل الميلاد مجموعة جوبول، نيويورك

Taufiq Ṣa'igh

Gedicht 22

Bis der letzte Schleier fiel,
War ein Makel auf unserer Liebe,
Verborgen, schmerzvoll
Ich war ein Buch fur dich und du fur mich,
Und auf dem Bucherbord tausend Bande.
Eine Schwester warst du fur mich und ich ein Bruder für dich.
Und alle auf Erden sind Bruder.
Solltest du vergehn oder ich,
Die Liebe wurde erzittern, wenn nicht welken.
Wir wussten nicht (nicht ?),
dass da ein Makel war auf unserer Liebe,
Verborgen, schmerzvoll

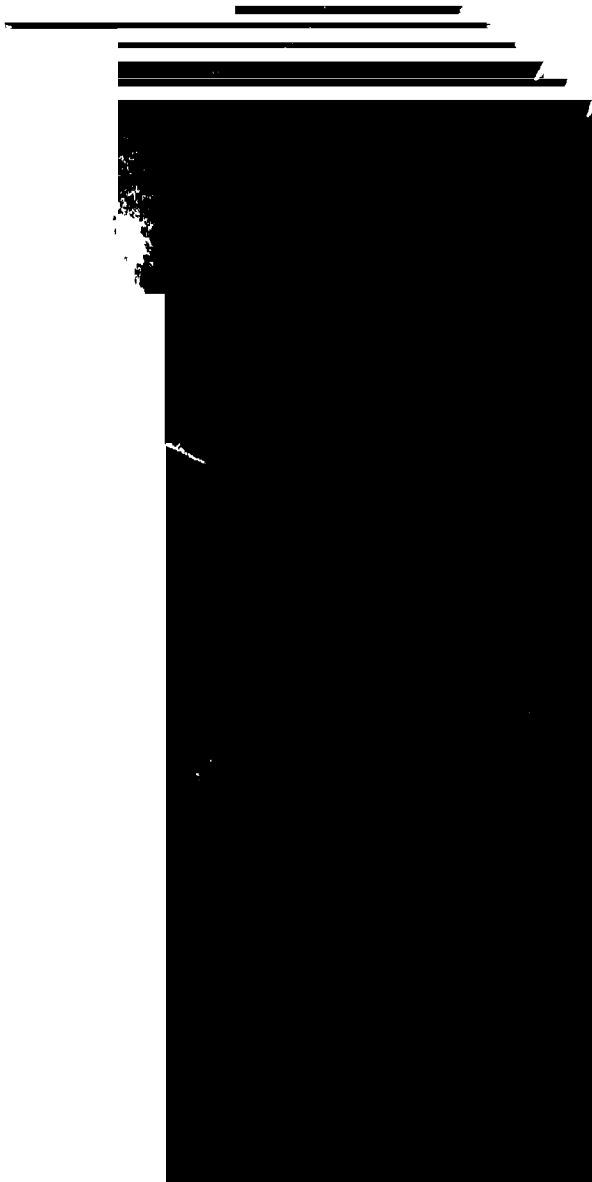
Wir hielten unsere Liebe fur vollkommen
(taten wir es oder wollten wir es bloss nicht sehen ?)
So lassig blieben wir, leidend,
Achtlos eines nahen Teichs,
wo sich Unbehagen loste,
Und die Liebe sich nachher vollendete,
bis sich der hasserfullte Schleier fur uns enthullte.
Beinlos
Langsam, langsam krochen wir
Furchteten wir die Wasser ?
Wir waren von den Wassern der Auferstehung aufgeschreckt
(Waren wir Entdecker oder besuchten wir unsere Heimat ?)
Wir sprangen in den Teich
Wir tauchten unter, bis unser Durst geloscht war.

Als der letzte Schleier fiel

Badr Schākir as-Sayyāb

Eine Nacht in Paris

Du bist fortgegangen, das Licht wird zum Schatten.
Ich fuhlte, wie die Winternacht mich ergriff,
Und wie die Tranen, in Schweigen geweint, mich zerbrachen
Wie der Horizont, verdorben durch Wolken.
Mich packte die bittre Nacht von Paris. Die Luft, draussen, ach,
hat mir die Kehle zugeschnurt beim lauten Lachen der Dirnen.

صورة حتشبسوت . مصر
الأسرة الثامنة عشرة
القرن الرابع عشر . متحف متروبوليتان ، نيويورك

Die Sterne, fröstelnd wie der Kristall von reinen Kronleuchtern
in den Tavernen, wo die Betrunkenen ihre Messer schwingen.
Es bleibt von dir ein Duft, der im Raum hangt
Und das Echo des Lebwohl: »À bientôt!«
Und du, dieser Horizont aus geköpften, klugen Blumen,
die einen blau und rot: Kindertraum.
Kinderzeit, Kinderzeit! Wo? Sieh, wir sind Muscheln in einem Teich.
Gläser, im Kling Kling, Glocken, die aufwachen.
Pflaumen, Trauben, Granatäpfel. Krüge, gefullt bis zum Rand.
Dann dieser Abend, dieser Herbst und dieses Feuer um uns her.
Jemand richtet seinen Blick gegen den schönen Stern
Es ist Schahrayar. In der Leere berührt die Hand
das Gold der Erde. Dort unten, sehr fern, Katzenmiauen, Bellen
»À bientôt.«
Du bist fortgegangen Das Licht wird zum Schatten.

Da ist dein Versprechen, Freundin,
Dein Versprechen Ach, Wafika, ich sag dir,
Du würdest dem Grab entsteigen, und ich
würde meine Jugend beerben.
Du würdest in den Irak kommen.
Aus meinem Herzen würde ich den Weg fur deine Schritte formen.
Der Fruhling brache aus mit den Zweigen,
Wie Ischtar vom Himmel fallend.
Maulbeerbäume, Lorbeerbäume, Rosen und Palmen
Verwehen schon ihren Wohlgeruch.
Da ist die Dämmerung, da ist der Tiger.
Und der anmutige Schiffer, der vor sich hin singt:
»Wenn ich wäre, wenn ich ware der Morgenstern,
fiele ich, mein Liebling, unter deine Decke,
bät' ich dich, langsam mich einzupacken...«
Dämmerung. Du bist in Jaïkur.
Der Wind treibt deinen Mantel auseinander.
O, lass ihn. Das Licht
kleidet sich keineswegs an.
Unser Boot beginnt zu schwanken, die Sterne verzetteln sich
bei jedem Ruderstoss wie die Fische,
die sich auf- und abschwingen.
Irrendes Boot an ewigen Ufern.
Zeit ohne Vergangenheit, um zurückzukommen, ohne Zukunft, um dorthin zu gehen.
Mehr Sterne. Nichts als wir, die Liebenden.
Du bist fortgegangen, das Licht wird zum Schatten.
Es bleibt von dir ein Duft, der im Raume hängt
Und das Echo »À bientôt«.
Und der Horizont der geköpften, klugen Blumen
In einer Vase.

رأس امرأة من قبيلة بوله
خشب ، متحف بيابودى . كامبريدج ، الولايات المتحدة

Sa'id 'Aql

Der Palast meiner Geliebten

Jede Nacht will ich für dich
einen lichtdurchfluteten Palast bauen.
Mit Quadern von lauter Smaragden und Diamanten.

Soll er himmelblau sein wie deine Augen
oder grun wie die Hugelkuppe?
Er soll sein, wie du ihn wünscht
So soll er sein, der Palast.
Sing leise, und gehorsam wird er dich tragen,
dich fliegen wie ein trunkener Vogel,
dich hochheben wie ein Strahl aus Licht,
suchend zwei versunkene Sterne,
getrieben von dem Sekundenschlag der Zeit.
Die Augen geschlossen im Ablauf der Nacht.

Wenn wir zusammen das All durchquert,
den Licht-Ozean,
wo Schlaf und Traume gemacht werden,
frag nach dem meiner Finger,
der die Erde beruhrt,
der die Blumen des Willkommens sat,
bevor du auf Besuch kommst.
Das mag dir zeigen
den Weg zu deinem Glanz-Palast

Solltest du des Palastes mude werden,
der Pein von Einsamkeit und Kummer,
erinnere dich unserer Erde,
der Hugel und Strome
Dann flustre, und ich werde kommen,
die grunende Pracht der Welt in meinem Mantel.
Wenn du nicht mehr krank bist, bitte mich, du mein Verlangen,
dass ich das Verfallne wieder errichte
Wenn du mich liebst mit der Leidenschaft,
die den dämmernden Stern zum Leuchten bringt,
dann will ich selber bauen in den Himmel
ein neues Balbeck oder Palmyra
und sagen: Freu dich, frohlocke,
ergreif jeden Komet wie einen Ball.
So ist die Welt fur dich ein Schauspiel,
deine Laune, dein Genuss.

ويلهلم لمبرك. طرف الركبة
تفاصيل متحف الفنون الجميلة، نيويورك

بقلم جيرولد انجهوير

اللغة كأداة لنقل المعلومـات

من الخبرة اليومية يبدو بديهيا، أننا نحصل على ما نريد من معلومات بواسطة الصيغ اللغوية. وأن اللغة أداة لنقل المعلومات. تبدو هذه حقيقة، لا لبس فيها . . . على أن البديهيات كثيرا ما تكشف بالتدقيق كمشاكل تستعصي على الحل.

ولذا كان الأحرى بنا أن لا نلجأ مباشرة الى الأوصاف البينة والشروح المستساغة، وأن نسترجع أولا الموضوع المطروح للبحث عن طريق التمثيل.

في صباح يوم الأحد تقابل ماكس ومورتس

سأل مورتس: كيف لعبت كولونيا؟ فأجاب ماكس غلبت بافاريا عليها بثلاثة أهداف لهدفين.

إذا اردنا شرح **عملية الاتصال** process of communication في المنظر السابق، نجد أولا أنها تتميز بالسمات التالية: مورتس يبحث عن خبر، أي عن معرفة لا يملكها ـ وهو يسأل ماكس الذي يعرفه بما يود معرفته. والنتيجة أن مورتس يعرف الآن شيئا لم يعرفه من قبل ـ لم يغير الخبر صاحبه، فماكس مازال يعرف ما يعرفه الآن مورتس. كل ما حدث هو أن الخبر قد نُقل الى شخص آخر، أي نشر.

إذا اخذنا هذا الشرح حرفيا نحصل على الصورة التالية لعملية التفاهم اللغوي بين ماكس وموريتس: الخبر هو شيء يمكن أن ينتج منه العارف به نسخة ثانية مطابقة (أي مثيلا duplicate)، ويمكن أن يعطيها للآخرين بواسطة الصياغة اللغوية، أي أن اللغة تستخدم كأداة لنقل المعلومات في شكل نسخ مطابقة أو مماثلة تنقل من فرد الى آخر.

بتأمل هذا التفسير لمجرى عملية التواصل، تواجهنا أسئلة لا بد من الإجابة عليها، إذا أردنا فهم مجرى هذه العملية. فالشك في صيغ اللغة الظاهرة يدفعنا الى التساؤل عما إذا كان لنا أن نتقبل حرفيا صيغا، مثل: (يملك الخبر) و(ينقل الخبر الى شخص آخر) أي نأخذها مأخذ الجد كما فعلنا في التفسير السابق. ألا توحي هذه الصيغ اللغوية بآلية لا تصلح اطلاقا لشرح عملية تبادل المعلومات، ولفهم مجاري عمليات الاتصال اللغوي؟ ثم إننا نتساءل عما إذا كانت جميع عمليات الاتصال اللغوي بين الأفراد تقع تحت مفهوم اعطاء المعلومات؟ هل هناك أشكال أُخَرَ من الاتصال اللغوي؟ وإذا كان الجواب بالايجاب، فما هي السمات المشتركة لجميع أشكال الاتصال اللغوي؟ فالسؤال الرئيسي هو بالإيجاز: **كيف يسير التفاهم اللغوي بوجه عام؟**

للاجابة على هذا السؤال يجدر بنا أن نسترجع موقف الاتصال اللغوي عن طريق أمثلة إضافية. وفي التالي نبسط عملية الاتصال ونقصرها على استخدام الجمل والكلمات التي تنطق بغرض الإعلام أو التفاهم. بهذا التقييد يمكن تلخيص عملية الاتصال بين ماكس ومورتس في الجملة التالية.

١ ـ تغلب فريق (بافاريا مونيخ) على فريق (ف. س كولونيا) بثلاثة أهداف لهدفين.

فلنقارن هذا المثال بالأمثلة التالية:

٢ ـ كيف لعبت كولونيا؟

٣ ـ الصيف أكثر دفئا من الشتاء.

٤ ـ «الوحدة التي مكوناها الوجود والعدم كعاملين لا

ينفصلان، تختلف في نفس الوقت عنهما، إذ تكون ثالثا مضادا لهما وهو في صورته الخاصة الصيرورة (هيجل، علم المنطق، الجزء الأول، طبعة لاسون، ص ٧٩).

٥ ـ إياك والقتل!

يمكن أن نقول: إن كل جملة من الجمل السابقة تحمل **إعلاما** information. فالمثال الأول «كيف لعبت كولونيا؟» يعبر السامع عن نقص في معلومات المتكلم، والمثال التالي له يُعلم السامع عن توزيع الدفء في الصيف والشتاء. والاقتباس المأخوذ عن هيجل يعرفنا بمفهوم الصيرورة، والمثال الأخير ينهي عن ارتكاب فعل معين، وهو القتل.

على أن القارىء يحس أننا نستخدم لفظ (إعلام) استخداما شديد السذاجة، فاللفظ بهذا الاستعمال يشير فحسب الى الحقيقة العامة، وهي أن السامع قد فهم أن المتحدث **يريد أن يقول شيئا** هذه الملاحظة تؤدي الى التساؤل عن الكيفية التي يجب أن نتحدث بها عن الأمثلة السابقة. بمعنى آخر. لابد أن نستوضح **المعنى الذي تؤديه الكلمات:**

هذه المشكلة يواجهها كل عرض علمي فقبل أن نشرح الثابت من الحقائق facts، أي قبل أن نتناولها بالتحليل، يجب أن نوضح المفاهيم التي سنستخدمها في التحليل والشرح. وفي اطار هذا المقال لا نستطيع تفصيل هذه المسألة، ويكفي الاشارة الى القاعدة العامة، وهي أننا لا نستطيع شرح المفاهيم بعيدا عن الحقائق أي لا نستطيع شرح المفاهيم دون مراعاة الخبرة التي تتضمنها الحقائق.

فلنتأمل عن قرب المثال رقم (٣) «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» ـ كل قارىء أو سامع (يتكلم الالمانية) يفهم هذه الجملة. هل يعتبر هذه الجملة أيضا صحيحة؟ . . . بالنسبة لاولئك الذين يعيشون في أوروبا، يسهل الاجابة على هذا السؤال: فهم يعرفون أن الصيف أكثر دفئا من الشتاء. مضمون هذه الجملة بالنسبة لهم بديهي بحيث إن صادفتهم في حديث ما، فلن تنقل اليهم اعلاما ما، فهم على دراية سابقة بما تقوله. على أننا نستخدم هنا تعبير (إعلام) بالمعنى الضيق، وهو المعنى الشائع المعروف: فالإعلام معرفة يكتسبها السامع عن طريق عمل الاتصال act of communication. بمعنى أن هناك ثغرة في معلومات السامع يسدها الإعلام، كما هو الحال في حديث ماكس وموريتس. والسؤال الآن هو: ماذا يحدث حقيقة، عندما تسمع وتفهم جملة: «الصيف أكثر دفئا من الشتاء»، دون أن يؤخذ هذا الفعل كعملية ابلاغية أو اعلامية.

إحدى الاجابات هي أننا في هذه الحالة نستعيد شيئا نعرفه من قبل. عندما ينطق المتحدث بجملة «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» فهو يطلب من السامع أن يفكر في التو في هذه العلاقة أو أن يسترجعها في مخيلته لأنها في إطار الكلام أو الحديث أو بالنسبة لشيء ما عملي ذات أهمية تتضمن عملية الاسترجاع والتذكر شرحا لمجرى عملية الاتصال، ونستطيع أن نستعيض بها عن نموذج نقل المعلومات الاول الذى عرضناه في البداية دون أن يقدم لنا شرحا مرضيا.

لتدعيم ذلك يمكن أن نقول إن جميع الأمثلة السابقة تحتاج لفهمها الى أشياء نعرفها من قبل. فالسؤال رقم (٢)، «كيف لعبت كولونيا؟» يتطلب لفهمه معرفة سابقة بنوادي كرة القدم في ألمانيا الاتحادية ومركز هذه النوادي في الدوري العام، ونفس الشيء ينطبق على المثال الأول. أما المثال الأخير «إياك والقتل!» فهو يذكرنا بإحدى النواهي أو الوصايا التي نصادفها في صورة أو أخرى في جميع الأنظمة الخُلُقية. يبدو حديث ماكس وموريتس كموقف إخباري نمطي بسبب الشروح الإضافية المصاحبة. أما إذا وضعنا هذا المنظر في إطار آخر كجزء من حديث طويل، يحاول فيه موريتز أن يقنع ماكس أن كولونيا ستهزم في مقابلتها التالية مع فريق بافاريا، كما هزمت من قبل، في هذه الحالة يعرف ماكس نتيجة المقابلة السابقة، وهذا يعني استحالة تطبيق «نموذج نقل المعلومات» على هذا الحديث. ومن جانب آخر يمكن أن تمثل جملة «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» ا دة بالنسبة لاحد الهنود من جزائر Kordillern بالاكوادور، إذا كان الحديث في هذا المضمار عن ألمانيا.

بعد هذه الايضاحات لا بد وأن نصف عملية الاتصال اللغوي بطريقة أخرى تختلف عما افترضناه في البداية. من الواضح أن عملية توصيل المعلومات من جانب المتحدث

وعملية اكتساب المعلومات من جانب السامع تتوقف على خبرة أطراف عملية الاتصال وعلى الموقف الذي يتم فيه التواصل وعلى الوظيفة التي يضعها الأطراف على فعل التواصل. فتبادل المعلومات وعدم تبادلها ليس عنصرا حيويا مباشرا في موقف الاتصال، رغم أن النقص في المعلومات يتم معالجته بطبيعة الحال بواسطة الاخبار اللغوي. وأيا كان الأمر ففهم أي قول لغوي يحتاج الى نشاط عقلي خاص من جانب المستمع. فهو إذ يتذكر بعض ما لديه من معرفة وخبره سابقة في حياته، يقوم في فكره وتصوره بتنظيم ما يسمى بمضمون ومعنى وربما أيضا مقصد ما صرح به المتحدث. فهو في جميع الحالات أكثر من مجرد مستقبل يتلقى شيئا ثم يمتلك ما تلقى ففهم كلام المتكلم هو نتيجة نشاطه الذاتي، نتيجة يصل اليها بنفسه مسترشدا بعبارات المتكلم

يمكن اختبار الشرح السابق لعملية الاتصال اللغوي بواسطة الجمل والكلمات والاحاديث التي لا تتضمن الا قاعدة ضئيلة للغاية من الخبرة اللازمة لاتمام عملية الفهم. أي تلك الجمل التي تتطلب اقصى درجات الجهد حتى تتم عملية الفهم. ويمكن أن نستخدم في هذا السبيل اقتباس هيجل السابق

«الوحدة التي مكوناها الوجود والعدم. كعاملين لا ينفصلان، تختلف في نفس الوقت عنهما. إذ تكون ثالثا مضادا لهما وهو في صورته الخاصة الصيرورة»

لاستيعاب هذه الفقرة ليس أمام غير المتخصص في الفلسفة إلا القواعد النحوية التي يصادفها في صياغة هذه الجمل. من العسير أن نفترض هنا خبرات سابقة عند السامع أو القارىء كما هو الحال في الأمثلة السابقة كمعرفة بكرة القدم. أو دراية بتفاوت درجة الحرارة حسب الفصول. أو الاقتناع بنظام مّا خُلُقِيٍّ الوسائل اللغوية التي تؤدي إلى الفهم في هذا المثال هي في المقام الأول القاموس كمعجم للالفاظ ومعانيها. وعلم النحو والصرف كمجموعة القواعد اللازمة لتركيب الجمل تركيبا صحيحا وليس من الضروري أن نفترض أن مضامين الكلمات التي تسمى عادة بمعاني الكلمات حاضرة في ذهن السامع أو القارىء بالصورة الوصفية التي نصادفها في المعاجم. على أنه يمكن أن نفترض أن معاني الكلمات حاضرة بشكل ما في ذهن القارىء أو السامع الذي يتكلم الألمانية، بشكل يرتبط بخبرته السابقة.

وتتلخص عملية الاتصال هنا، في وضع هذه المعاني الحاضرة في الذهن في محلها المناسب حسب تكوين الجمل، ثم تكوين مضمون فكري منها يفصح عن المعنى المحتمل لعبارة هيجل.

من هذا العرض الاولي يتضح جانب هام لجميع عمليات التواصل اللغوي. **فكلما قلت عناصر الموقف المساندة النابعة عن الخبرة العملية في الحاضر أو الماضي، توقف فهم الصياغة اللغوية على وسائل المعجم والنحو للغة المستخدمة، واستغرقت عملية الفهم وقتا اطول وكانت اقل قطعا ويقينا.** وهذا يؤدي بنا الى التساؤل عن مدى اليقين ومدى الثقة في عمليات الاتصال فمن الواضح أننا لا نستطيع تجاهل احتمال الخطأ أو سوء الفهم، وهذه هي احدى دروس الخبرة اليومية.

إن الثقة بنظام الاتصال اللغوي ليس بالقدر الذي يسمح لنا عند صياغة مضمون ما بالاطمئنان الى صواب هذه الصياغة أي أنها ستفهم حسب المعنى الذي قصده المتكلم فلو صح نموذج النقل لتفسير عمليات الإخبار اللغوي الذي اوردناه أولا ثم استبعدناه لكان لنا أن نطمئن الى صواب عمليات الاتصال اللغوي. بل إن خبرتنا بالنقص الذي تتميز به اساسا عمليات التفاهم هي سبب آخر يدفعنا الى رفض نموذج النقل المذكور وإذا كان لا بد أن ندخل احتمال الخطأ في الحساب فمن الضروري أن نختبر عرض عمليات الاتصال اللغوي وواضح ما نقصده بتعبير عرض الاتصال فالمقصود هو المضمون الذي يمكن أن يتصوره السامع أو يفكر فيه أو يذهب اليه والذي يريد المتحدث نقله اليه بواسطة الصياغة اللغوية ولكن كيف لنا أن نختبر «**عرض الاتصال اللغوي**»؟ في مستطاع مورتس على سبيل المثال أن يتأكد بواسطة الجريدة اليومية من صحة النبأ الذي سمعه من ماكس، وفي مستطاع الهندي ساكن جزائر Kordilleren بالاكوادور أن يرحل الى أوروبا لكي يتأكد. إن كان الجو هناك صيفا أدفأ منه شتاء وقد تؤكد للمتكلم ايماءة من المتلقي أو اشارة منه صحة فهم كلماته. ولكن في مواقف الاتصال الصعبة. حيث يتطلب نظام الاتصال اللغوي،

لضآلة الخبرة السابقة أقصى درجات الجهد (كما هو الأمر لفهم عبارة هيجل) لا يمكن اختبار غرض أو غاية عملية الاتصال عن طريق آخر غير طريق الاتصال اللغوي ذاته. في هذه الحالة إذا اهتم المتحدث والمتلقي بنجاح عملية الاتصال فليس أمامهما في هذا الموقف غير رد الفعل اللغوي للمتلقي. ليس بوسع المتلقي أن يحسم الموقف هنا بواسطة حركة أو ايماءة تثبت فهمه، وانما عليه أن يضع غرضَ أو هدفَ عملية الاتصال موضع الاختبار بواسطة عملية اتصال لغوي جديدة.

إن قال قائل: «اياك والقتل!»، واردت اختبار مدى فهمه لذلك، فاستطيع بدوري أن أسأل: «أتطلب مني أن لا اقضي على حياة انسان ما؟» واذا رد الآخر قائلا: هذا صحيح ولكن هناك حالات استثنائية، مثلا عقوبة الاعدام أو الحرب انتصارا للحق أو لتنفيذ هدف محمود، في هذه الحالة لا بد لي أن اصحح من فهمي الاول للجملة. كذلك في استفهامي تحدثت عن «القضاء على حياة انسان»، أما المتحدث فقد استخدم تعبير «القتل»، وقد يكون الموضوع الآن هو الاختلاف «بين القتل والقضاء على حياة انسان ما»، عما إذا كانت وسائل القتل سواء في عرف هذا المبدأ الخُلُقيّ؟. هل يستوي القتل بواسطة ضربة فأس والقتل عن طريق دفع انسان ما الى حافة اليأس، أم لا بد من التفريق بين الحالتين؟

من هذا المثال يتبين أن اختبار غاية الجملة السابقة، «اياك والقتل»، أي فهم مضمونها، يؤدي بنا إلى موقف اتصال حواري، وهو موقف يحمل في الواقع دائما ملامح الجدل حول التفسير الصحيح للصياغة اللغوية، ان تغاضينا عن هذا الجدل، واقتصرنا على تأمل ملامح الاتصال في عملية الاختبار فسنواجه سؤالا لا مهرب منه، وهو: متى تنتهي عملية اختبار الفهم نهايتها الاكيدة؟ من واقع الاتصال ليس من اليسير الاجابة على هذا السؤال، لأن عمليات الاتصال في الواقع محدودة الامد، وغالبا ما تنتهي لاسباب عملية لا بسبب الوصول الى وضوح تام، أي لاسباب لا تتعلق بعملية الاتصال ذاتها. وإذا ادخلنا الكتب العلمية والنصوص الفلسفية في حسابنا باعتبارها صياغات لغوية تهدف الى الاتصال، فيمكن ازاء التفسيرات التي لقيتها هذه المؤلفات منذ قرون ومازالت تلاقيها، وازاء التفسيرات المختلفة للتفسيرات أن نصوغ المبدأ التالي: في حالات الاتصال اللغوي الصرف حيث يتوقف الفهم عند القارىء أو السامع على وسائل الاتصال المعجمية والنحوية لا يمكن القطع من حيث المبدأ باكتمال الفهم بين اطراف عملية الاتصال، أي لا يمكن القطع بالوصول الى اقصى درجات الفهم وتُنهى دائما عملية اختبار غاية الاتصال لاسباب خارجية برجماتية

ربما تضمن هذا الفرض القائل بعدم الاعتماد من حيث المبدأ على دقة الاتصال اللغوي شيئا من القدرية. على أن العرض السابق قد ابتعد بنا في الواقع كثيرا عن الفروض الاولية التي انطلقنا منها. وليس لنا أن نجزع من هذه القدرية التي هي في الحقيقة وصف لجانب هام من عالم الحياة الفعلية، فقصور انظمة الاتصال الانساني من حيث الاساس حقيقة يمكن تقبلها: فجميع أنظمة الاتصال ومن بينها الاتصال اللغوي تتضمن من الوسائل ما يكفل القطع بحد معقول من الفهم للصياغة اللغوية (أو لما يصرح به المتكلم) ثم ان فروعا عديدة من فروع الحياة لا تحتاج لمثل هذا القطع بمضمون عمليات الاتصال، إذ تكفي صحة الافعال أو قد يُعوض النقص في الفهم الاتصالي عن طريق التعاطف والامل في الوصول الى اتفاق جماعي.

قد اتضح الآن أن الحديث عن اللغة كأداة لنقل المعلومات حديث مجازي بالمقارنة بما يجرى في الواقع عند الاتصال اللغوي، وبالرغم من ذلك فلهذا التعبير مايبرره اذا تذكرنا أن من وظائف اللغة الهامة أن تستخدم كوسيلة لنقل المعلومات وكطريقة لنشرها. أما اذا اخذنا تعبير «نقل المعلومات» كمفهوم بديهي بحيث تبدو الاخبار أو المعلومات هي سلعة عملية التبادل الاعلامي، في هذه الحالة يبدو طبيعيا أن نذهب الى محاولة الاستعانة بطرق العمل «**لنظرية المعلومات**» Theory of information لتحليل عمليات الاتصال اللغوي. وبما أن نظرية المعلومات تدخل عادة في نطاق العلم المسمى بالكيبرنيتيكا Kybernetik، لذا نطرح السؤال عن إمكانية النظر الى أنظمة الاتصال كأنظمة كيبرنيتيكية. ولا بد أولا أن نتمهل قليلا قبل معالجة هذه الأفكار.

لقد كانت نشأة نظرية المعلومات من مجال هندسة الاتصالات الكهربية وترتبط هذه النظرية بنموذج اتصال مبسط للغاية ومحدد التركيب. ويشمل النموذج مرسلا transmitter ومستقبلا receiver يرتبطان بواسطة قناة اتصال. ولدى المرسل معلومات للارسال، يمكن تسميتها بالإشارات signals، وكل ما نعرفه عن هذه الإشارات أنها تتميز بعضها عن البعض كما أنها محدودة العدد، ويرتبط بكل اشارة احتمال رياضي، أي رقم بين الصفر والواحد الصحيح، يحدد مدى احتمال ارسال الاشارة المذكورة في فترة ما من فترات الارسال. ومن خصائص هذا النموذج المهمة هو دراية المستقبل بالاشارات الممكن ارسالها وباحتمالات الارسال. وعادة لا تحمل القناة هذه الاشارات دون تشويش، فالمستقبل يتلقى حاسب الاشارات المرسلة في القناة تشويشاً عرياً تتوقف كثافتها على درجة التشويش. وتبعا لذلك فمن المشاكل الرئيسية لنظرية المعلومات: كيف يمكن للمرسل أن يرسل اشاراته بشكل شفرة (سفرات كودية) بحيث يستطيع أن يقلل من التشويش المحتمل (أي من التحريفات الممكنة) الى اقصى حدّ ممكن؟. ولمواجهة ذلك يُعرَّف مقياس للمعلومات يمكن بواسطته قياس أو تقدير درجة التشويش. ويُعرف مقياس المعلومات - وربما كانت هذه أهم نقطة في الموضوع - بواسطة **احتمالات الارسال** للاشارات فحسب، دون أن يعرف عنها أكثر من ذلك والمنطلق هنا كالتالي **كلما قل احتمال الارسال لاشارة من الاشارات قل توقع المستقبل أنه سيستقبل هذه الاشارة**. فإن ارسلت بالفعل اشارة ذات احتمال ارسال منخفض قلت درجة الشك أو عدم التأكد، وبعكس ذلك عند استقبال اشارة ذات احتمال ارسال مرتفع. ويُرْبَط مفهوم **المعلومات** بدرجة الشك أو عدم التأكد، بحيث تكون علاقة مقياس المعلومات علاقة عكسية بالنسبة لاحتمالات الاشارات. وبذلك يصبح للاشارة قيمة معلومات كبيرة كلما قل احتمال الارسال في لحظة معينة.

وعادة عندما يستخدم تعبير «نظرية المعلومات» تُنسى بسهولة هذه الخلفية للنظرية. وغالبا ما تتضح سريعا صعوبات التوفيق بين هذه النظرية وبين العلاقات المعقدة للاتصال اللغوي، فحتى نستخدم القيمة القياسية الإحصائية لنظرية المعلومات لابد أن نعين عدد الإشارات المختلفة التي في حوزة المتكلم، ولابد أن نحسب احتمال الارسال لكل من هذه الاشارات، وهذا أيضا ضروري بالنسبة للمستقبل. ولا يكفي الرجوع الى الكلمات المدونة بالمعجم، إذ أن عدد الكلمات هناك لا يمكن أن يتطابق مع عدد الاشارات المرسلة، هذا إن غضضنا الطرف عن مشكلة المقارنة بين معاني الكلمات ومضمون الاشارات. وقد اجريت بالفعل مثل هذه الدراسات الاحصائية التي تقارن نسبة ورود الكلمات في النصوص المختلفة مع استخدام الجهاز الرياضي لنظرية المعلومات، إلا أن هذه الدراسات تختص في الواقع بالوجهة الهندسية للاشارات الصوتية فحسب وهنا نكتشف نقصا آخر لنموذج نظرية المعلومات. فالنظرية تُدخل في حسابها موضوعات اتصال ذات تحديد بسيط للغاية وكل ما يفترض فيها أنه يمكن التمييز بينها، في حين أن الاتصال الانساني يستخدم اشارات أو رموزا لها طابع معقد مزدوج (كاشارة signal ومعنى meaning) وبواسطتها يصل المستقبل عن طريق اجتهاده الخاص الى معنى الكلام. يضاف الى ذلك أن اهتمام نظرية المعلومات ينصب على قياس قيم معلومات محدودة التعريف، في حين أنها تتغاضى كلية عن شرح عمليات الاتصال. يكفي هذا العرض لبيان اننا لا نتوقع أن تقدم لنا نظرية المعلومات رغم الاسم الجذاب الذي تحمله، أكثر من مساهمة جانبية كفهم صيغ الاتصال الانساني.

تبقى أن نستوضح مدى المساعدة التي يمكن أن يقدمها الكيبرنيتيكا ويمكن أن نعرف الكيبرنيتيكا بأنها **فرع العلوم الذى يختص بالبحث في الانظمة الديناميكية التي من عناصرها الرئيسية عمليات التحكم الذاتي self-regulation**، ونقابل هذه الانظمة في فروع مختلفة: في الهندسة الكهربائية وفي الاقتصاد القومي وفي العمليات الفسيولوجية للجسم الانساني وفي عمليات التعامل الانساني. من هذه الاشكال المختلفة لانظمة التحكم الذاتي يمكن أن نستخرج نظاما نموذجيا نستطيع بحث خواصه وقياسها. من الاسئلة المهمة هنا مثلا: كيف تتغير طبيعة هذا النظام بارتباطه بالعناصر المختلفة التي يتكون منها؟ وما هي الاشارات المحتملة التي يمكن ان تصدر عنه في هذه

الأحوال؟ وتحت أي ظروف يتميز هذا النظام بالثبات وتحت أي ظروف يصيبه الاضطراب وينتهي به الامر الى الانهيار؟
بهذا المعنى يمكن بالفعل النظر الى المشتركين في عملية الاتصال كنظام كيبرنيتيكي. منجد أن عملية احتبار غاية الاتصال التي شرحناها من قبل تحمل بوضوح معالم عمليات التحكم الذاتي في كل العمليات الجماعية المشتركة يؤثر المشتركون بعضهم في البعض، ويوجه بعضهم بعضا. وتستهدف المجموعة، أي النظام الوصول عن طريق التحكم الذاتي الى حال يمكن اعتباره مقصد التعاون بينهم. وفي حالة الاتصال اللغوي فهذا المقصد هو التفاهم المتبادل، على أننا نتساءل عما إذا كانت الكيبرنيتيكا تستطيع أن تساهم في تحليل عمليات الاتصال الانساني مساهمة لا تقف عند حد اطلاق مسمى جديد على الافراد المشتركة في عملية الاتصال. في الواقع أن الانطباع حتى الآن انه لم يحدث أكثر من ذلك ولا تشير الدلائل الى احتمال تحقيق شيء اكثر من ذلك، فهناك عقبة رئيسية تقف دون تطبيق نماذج الكيبرنيتيكا على اشكال الاتصال الانساني، وتكمن في أن هذه النماذج تقوم عادة على مبدأ الكم أي على الحساب والقياس وتعداد الاحوال الطارئة. ولا يمكن قصر عمليات التبادل الانساني على الحركات الكمية إلا إذا استبعدنا بعض الخصائص الرئيسية لعملية الاتصال، ويمكن بطبيعة الحال أن نقتصر على الشروط الفسيولوجية والفيزيائية للاتصال اللغوي، ويمكن أيضا أن نستخدم في هذا المجال نتائج وطرق أبحاث الكيبرنيتيكا بنجاح. على أن مكونات عمليات الاتصال الانساني الرئيسية هي المقاصد والمضامين الفكرية والعمليات العقلية أو العلمية، فمن غير المحتمل أن يؤدي تطبيق الكيبرنيتيكا هنا الى النتائج التي نسعى اليها، والتي نحتاج الى احتياجا ملحا لفهم العمليات الاجتماعية الواقعية، والاحرى هو القيام بأبحاث مستقلة لعمليات الاتصال الانساني.

بز يورجن هرينجر

اللغة كوسيلة للتدليس

تطوّرت الدراسات اللغوية تطوراً سريعا خلال السنوات الخمسة عشرة الأخيرة. وقد حدث هذا التطور في الأعم بعيداً عن الأضواء. ومع أن قضايا اللغة تلقى منا دائما اهتماما، إلا أن علماء اللغة لم يفلحوا في وضع مشاكلهم وتفسيراتهم لتلك المشاكل أمام الرأى العام بل غالبا ما تُركت معالجة المسائل اللغوية في الصحف والمجلات إلى رجال الإعلام وإلى الهواة غير المتخصصين إن أسباب ذلك لا تكمن في الصعوبات التي يواجهها مثلا من يعالج قضايا لغوية نظرية من علماء اللغة في تقريب مادته الى القارىء فحسب. أو الى عدم اهتمام علماء اللغة بالتعريف بقضايا اللغة، وانما أيضا في اهتمام الرأى العام بقضايا بعينها، دون غيرها، وتفصيله لطرق محددة في معالجة تلك القضايا. وقد أدت معالجة هذه القضايا على هذا النحو بدورها الى تعقيد نظرة الرأى العام اليها بهذه الصورة فالموقف الإعلامي في الصحف وفي دور الإذاعة لا يتيح لعالم اللغة المتخصص فرصة التعبير عن أفكاره بسهولة. فضلا عن تشكك عالم اللغة في إمكانية نقل أفكاره الى الرأى العام

إن هناك ظاهرتين تلفتان النظر في التطور الحديث لعلم اللغة. الظاهرة الأولى: تزايد الأساليب النظرية والمعاييرية للابحاث اللغوية، مما يجعلها عسيرة على غير المتخصص. ومما يلقى على علماء اللغة عبء تفسير هذه الأساليب الى الجمهور العام. والظاهرة الثانية: اتجاه الدراسات اللغوية الى الارتباط بالعلوم الاجتماعية، والتحلل من ارتباطها بفقه اللغة والدراسات الأدبية. والأفكار التي اعرضها في هذا الحديث تقتصر على هذا الجانب.

فيما يتعلق بوظائف اللغة فقد سُلطت الأضواء حتى الآن على نقطة واحدة، ألا وهي الصلة بين اللغة والفكر، أو بمعنى أدق بين الكلام والفكر. وهناك وجهتان متطرفتان في هذا الباب الأولى تذهب الى أن الفكر محدود بحدود اللغة ويتوقف عليها، والثانية تنفي هذه التبعية. النظرية الأولى تقود إلى مقولات أخرى، منها مثلا: نحن سجناء لغتنا ولا يمكننا التفكير خارج نطاقها . . . وليس في وسع هذه النظرية هكذا أن تشرح كيف نستطيع تغيير اللغة وكيف نستطيع اكتشاف الجديد. والنظرية الثانية تقود أيضا الى مقولات، منها أن اللغة لا تتناسب مع ما يدور بنا من أفكار، ولا تعبر عن أفكارنا التعبير الصادق، بل إنها في النهاية موطن الداء. وغالبا ما تُطرح النظريتين بطريقة إجمالية وتخيلية للغاية. وأخيرا، منذ عهد قريب، بُدء بإجراء تجارب سيكولوجية في هذا الباب.

إن صعوبة ايجاد المبررات لإحدى النظريتين مرجعها في اعتقادي أن أفكار المتكلم لا يمكن الإلمام بها أو تدوينها دون الاعتماد على اللغة وحتى لو افترضنا أن رسم تيارات المخ قد يعطينا فكرة عن الأفكار، فإن تفسير تلك الرسوم هو دائماً مسألة لغوية. وفي النهاية نحن نقارن بين لغويات.

هذه الصعوبات قد تدفعنا إلى عدم الاهتمام في المقام الأول بالصلة بين اللغة والفكر، الأمر الذي لقي اهتماماً كبيرا حتى الآن فلندرس بعض الحالات العاديه للاتصال اللغوي أو للاتصال البشري عامة، فربما تعرفنا على عناصر أخرى هامة تلعب دوراً.

إن الاتصال اللغوى يتضمن عملاً، لأن الاتصال هو

نوع من التعامل الانساني، وحيث أن كل اتصال يتطلب طرفين على الأقل، فهو إذن نوع من العمل المشترك - الذي نسميه «التفاعل المتبادل». ونود أن نفرق بين جانبين من هذا التعامل: أولا الجانب اللغوي أو اللفظي، الذي يعنيه نطق جملة ما. مثلا حين أقول على المائدة: «أعطني الملح من فضلك»، وثانيا تبعات هذا الفعل اللغوي، مثلا أن يعطيني أحداً الملح. نلاحظ في الحال أن كلا النوعين من الفعل متصلان، وأن هذه الصلة ليست صلة سببية. إن تحقيق طلبي ليس نتيجة سببية لذلك الطلب. كما نتبين بسهولة إن اوقفنا مثلا شخصاً في الطريق وطلبنا منه «مائة مارك»، فمن غير المحتمل أن يحقق هذا الطلب، ومهما يكن من أمر فتحقيق الطلب يتطلب فهم الطلب، أي أن يفهم الطرف الآخر ما يرمي إليه المتكلم فلو افترضنا أن ببغاء نطق تلك الجملة لما فكرنا اطلاقا في تحقيق الطلب، لأننا نفترض أن الببغاء قد قام باتمام الفعل اللغوي لفظياً، ولكنه لا يعرف اللغة الألمانية. من هذا يتضح أن من يتكلم لغة من اللغات عالما ما يهدف عن طريق الفعل اللفظي إلى أن يحقق شريك الاتصال فعلاً ما، أو على الأقل أن يفهم شريك الاتصال شيئا ما. ذكرنا من قبل أن قيام الشريك بتحقيق فعل ما ليس نتيجة سببية للاتصال. ومع ذلك فانه يرتبط بالجملة التي قيلت. كيف يمكن تفسير ذلك؟ فلنتصور طفلا قد تعلم: «عندما يطلب منك شخص أن تعطيه الملح فلا بد أن تعطيه إياه» وقد نهى الجملة بلفظ «وإلا»، أي بالتهديد بالعقاب. مثل هذا الطفل سيحقق غالباً الطلب أكثر من طفل آخر لم يتعلم تلك الجملة بهذه الصيغة. المسألة تتوقف إذن على علاقة الجمل المختلفة بعضها ببعض. ويمكن إيضاح ذلك أيضا بواسطة المثال الثاني. فلنتصور مجتمعا يخالف مجتمعنا تعتبر فيه الجمله التالية صادقة: «إذا طلب أحد منك نقودا» فهو في ضيق، وعليك أن تجيبه إن استطعت. في مثل ذلك المجتمع سيلبي الكثيرون هذا السؤال، أكثر مما يلبيه الناس في مجتمعنا. ولكن هل لهذا حقاً علاقة بالجمل أو بمعناها؟ قد توجهون الىّ هذا السؤال. وجوابي اني لا اعرف تفسيرا آخر أفضل لدور الجملة في عملية الاتصال، فالدور الذى يمكن أن تلعبه الجملة في عملية الاتصال هو معنى هذه الجملة.

ما يستحق الملاحظة في هذا الوصف هو أن معنى جملة ما ليس شيئاً شخصياً يتعلق بالمتكلم أو بالمستمع، وانما هو شيء مشترك تحدده اللغة التي تتبعها الجملة. فالمعنى بمثابة نموذج أو قالب حاضر تمدنا به اللغة ويمدنا به بالتالي مجتمع هذه اللغة.

فمن يتحدث لغة ما يتعلم باكتساب هذه اللغة نماذج الأفعال. وتلك النماذج تحدد له الأطر التي يمكن أن يعمل ويمارس أفعاله في نطاقها دون أن يخرج عما هو متبع. ونحن نسمي القدرة التي يكتسبها المتكلم، حين يُحكم جزءا من لغة ما، بكفاءته اللغوية. ولا تقتصر الكفاءة اللغوية على معرفة نماذج الأفعال اللفظية، وانما تتضمن أيضا بدرجة ما كفاءته الاجتماعية، التي تتيح له التعامل وفقا لنماذج بعينها. بهذا المعنى تشكل الكفاءة اللغوية عنصرا هاما من عناصر الحياة الاجتماعية. ومن خصائص النماذج السلوكية التي أشرنا اليها أنها في التطبيق تستطيع أن تغير من مجرى الأشياء وأن هذه النماذج نفسها قابلة للتغيير. بهذا نصل الى موضوعنا وهو «إمكانيات التدليس أو التضليل». إن كلمة تدليس Manipulation مَثَل لما تصفه، فهذه الكلمة محملة بالكثير من المعاني بحيث يتعذر استخدامها دون إثارة الكثير من المشاعر. ما هو التدليس؟ من الصعب الإجابة على هذا السؤال، كما هو الحال في جميع الألفاظ المستحدثة التي تلوكها الألسن ومن الأفضل في بداية البحث أن نأخذ من اللفظ معناه الأعم. ويمكن تعريف «التدليس» بصفة مبدئية على انه تغيير سلوك إنسان أو جماعات من الناس بواسطة غيرهم من الأفراد أو المجموعات. وربما كان من الأفضل تقييد هذا التعريف العام بعض الشيء، كأن نقول إن التدليس يقع في الحالات التي يحدث فيها التغيير دون وعي من هذه الجماعات، وفي الحالات التي يكون فيها هذا التغيير مضرا بمصالح هذه الجماعات. على أن هذا المقياس الأخير صعب التحديد.

هناك العديد من الأمثلة المباشرة الواضحة التي تستخدم فيها اللغة كوسيلة للتدليس. ولنذكر التحليل النفسي على سبيل المثال، فالأساس الذي يقوم عليه لا يتعدى التعامل اللغوي بين المحلل النفساني، والمحَلَّل (أي المريض). ومن

تبعات هذا الاتصال اللغوي بين الطرفين، وهو غالبا ما يكون إتصالا طويلا شاقا، تحول سلوك المحَلل، دون أن يعي نفسه طبيعة هذا التحول. ويفترض عادة أن هذا التحول أو التغيير في صالح المريض، ولكن من اليسير أن نشك في ذلك، إن ادركنا أن التحليل النفسي يأخذ في الاعتبار معالجة أعراض المرض، وأسبابه الظاهرية، دون أن يتناول الأسباب الاجتماعية التي نتجت عنها متاعب المريض. وأبعد من ذلك فمن الممكن ممارسة التحليل النفسي كوسيلة للتكيف مع كل شكل من أشكال المجتمع دون تمييز.

أما في التدليس اللغوي فنستطيع التمييز بين شكلين أو لونين مختلفين شديدا الاختلاف. وإن كانا في النهاية مترابطين. في الحالة الأولى يعني التدليس إيهام شخص ما بصحة مقولات أو أقوال محددة. ويؤدي الاعتقاد بصحة هذه المقولات الى اتخاذ مواقف معينة من الأشياء والأشخاص وأساليب السلوك الخ. وينعكس هذا الموقف بدورة على أفعال وتصرفات المغرر بهم (أو المدلسين) كما اثبتت التجارب بوضوح شديد

أما في الحالة الثانية فيتضمن التدليس تغيير نماذج السلولة لفئات محددة، أي تغيير قدرات الأفراد والجماعات ويرتبط هذا الشكل من أشكال التدليس بالشكل الأول من حيث أن تغيير القدرات والكفاءات لا يتم إلا عن طريق المقولات والأفعال. من الأمثلة البسيطة لذلك استخدام بعض الألفاظ، كلفظ «شيوعي» مثلا، في إطار من التعابير السلبية باستمرار.

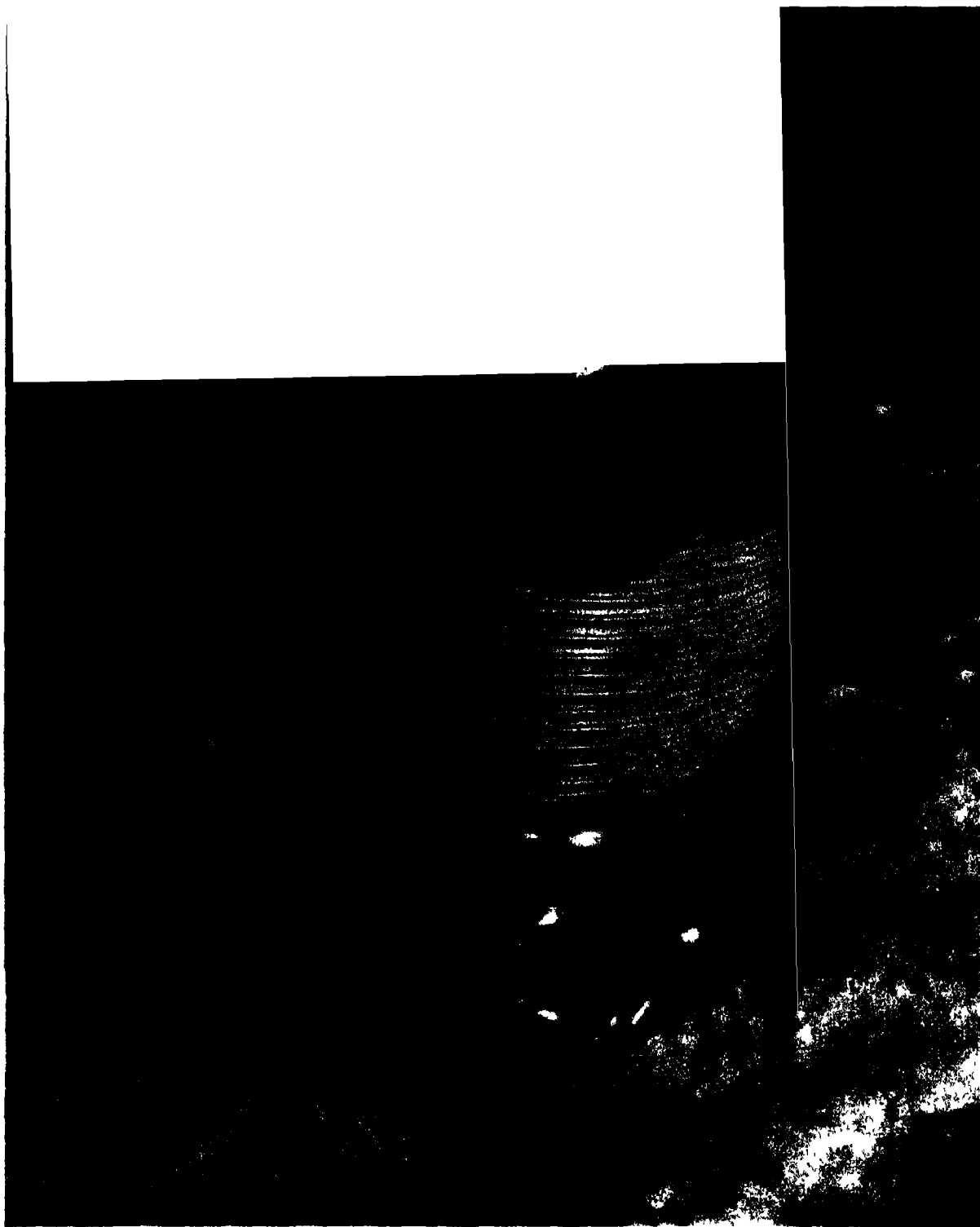
ومن الواضح أن تدليس القدرات والمناحي أبعد خطرا من تدليس الأفعال، لأن تدليس القدرات والمناحي يحد من الأطر المتاحة أو الممكنة للأفراد والجماعات، بحيث لا يجول بخاطرهم القيام بأفعال بعينها.

وربما كان من الأفضل شرح هذين الشكلين من أشكال التدليس عن طريق التمثيل. من المهم في حالة التأثير على الأفعال بواسطة المقولات، أن يعتقد الفرد بصحة مقولات أو ادعاءات بعينها. وهذا على سبيل المثال - هدف تسعى الإعلامات التجارية إلى تحقيقه بوسائل متعددة. أهم تلك الوسائل وأكثرها شيوعا - وأبسطها في نفس الوقت - هو تكرار الجمل الخبرية: **في مدن ألمانية عديدة تم اختبار مسحوق الغسيل «آل» تحت انظار الرأي العام. في كل مكان جاء البرهان القاطع: آل أقوى من كل مواد غسيل الماضي. آل ينتصر على القذارة العنيدة والبقع الصعبة. آل يزيل البقع وينظف تماما، ولا تؤثر على النسيج والألوان. آل يغسل بقوة حيوية، وهو أقوى وأقوى من كل مواد الغسيل السابقة. آل من انتاج سنليت.** إلى جانب التكرار استعملت هنا وسيلة من الوسائل الشائعة التي تستخدم لأثبات صحة جملة ما، ألا وهي وضع «الإدعاء» في إطار من الجمل الصحيحة أو التي يُعتقد بالفعل في صحتها.

وسمى هذه الوسيلة «التدليل». وتستخدم هذه الطريقة بوفرة في نصوص الإعلانات التجارية، ونجدها في مثالنا السابق، وإن كانت في صورة خاصة للغاية. فالأدلة أو الحجج التي تساق لا تصلح إطلاقا للبرهنة على صحة الادعاء. وإنما يحاول النص إيهام المستمع بصحة الجملة القائلة: «آل أقوى من كل مواد غسيل الماضي». والمفروض على هذا الأساس أن يغير المستمع سلوكه ويختار عند الشراء مسحوق «آل» والجملة نفسها مصاغة بطريقة توحي بأنها تضم البرهان، إذ تشير الى مواد الغسيل في الماضي. ووفقا للإيمان الشائع بالتطور والتقدم، فلا بد أن يكون مسحوق غسيل «آل» الحديث أفضل من مواد الغسيل السابقة عليه. كذلك يذكر الإعلان برهانا آخر، وهو الاختبارات العلمية ولكن هذه الحجة الثانية لا تزيد عن ذكر الجملة الخبرية في عديد من المدن الألمانية تم اختبار مسحوق الغسيل آل أمام الرأى العام - في كل مكان البرهان القاطع»، ولكن صحة هذه الجملة ذاتها تظل دون إثبات.

ينطبق نفس الشيء على بقية الجمل التي سيقت لإثبات جودة مسحوق الغسيل «آل»، وعلى نفس المنوال يُختم الإعلان بعبارة «آل من انتاج سنليت»، وهو أمر لا يشك فيه، ولكنه لا يعني دون شك جودة مسحوق «آل» إلا إذا افترضنا أن «كل ما يصدر عن سنليت هو جيد». وهو ما يسعى النص الإعلاني أيضا الى البرهنة عليه. ويمكن أن نطلق على هذه الطريقة طريقة «التدليل» المعاد و«الادعاء بدون تدليل».

من الطرق الأخرى، تكرار افتراضات كاذبة أو أقوال

هیلدحارد لوتسہ، حولیم ٦٧، ١٩٦٨

غامضة، عسيرة على الفهم، أو اسقاط تبعات وأبعاد بعض الجمل التقريرية، والإيحاء في نفس الوقت بتصورات بعينها. من ذلك مثلا الجملة التالية: «ثبت طبيا أن جسم الإنسان يحتاج بعد تعاطي الحشيش الى ثمانية أيام للتخلص من بقايا المخدر»، ومع صحة هذه الجملة. فإنها تُذكر دون أية بيانات أخرى للمقارنة. دون الإشارة مثلا الى أثار غاز السيارات (العادم) أو أثار النيكوتين أو الكحول، الأمر الذي يوحي أن تعاطي الحشيش لهذا السبب عظيم الخطورة.

لتوضيح الشكل الثاني من أشكال التدليس اللغوي أورد مثالا من مجال آخر يلائم هذه الغاية، ألا وهو مجال السياسة، واخترت لذلك خطبة من خطب السيد بارتسل وانتقي حجة من الحجج المحببة اليه والى اصدقائه السياسيين، وهي «الحرية»

في هذه الخطبة تستخدم كلمة «الحرية» و«حر» بمعنى إيجابي للغاية، وخاصة في مواجهة الغرب ـ الذي هو حر ـ، بالشرق ـ الغير حر، وهي مقابلة تحلو على ما يبدو من الخداع أو التدليس، إذ أنها تتفق مع وجهة الرأي العام الألماني، وبالتالي تتفق مع معنى كلمة حر. ولكن يبدو للمرء أن كلمة «حر» كلمة فريدة، تسمح بالكثير من وسائل التبرير والتدليل، كما نرى من خطبة السيد بارتسل، فهو يقول مثلا إن مثلنا الأعلى هو المجتمع الحر وهذا يعني أيضا حرية أرباب الأعمال والصناعة والمال. في هاتين العبارتين يستخدم لفظ «حر» دون شك بمعناه المطروق، ولكن بطريقة مزدوجة بحيث لا يجوز الوصل والربط بينهما ربطا سببيا أو منطقيا كما يفعل المتكلم فمعنى تعبير. «حر» و «مجتمع حر» أن تتمتع الأغلبية العظمى لأفراد هذا المجتمع بأعظم قدر من الحرية، ولكن «حرية» رأس المال ورجال الأعمال تعني ـ كما هو معروف ـ منح حريات خاصة واسعة لعدد محدود من الأفراد، وبالتالي تقييد حرية العدد الأكبر من الناس. وهذا التناقض موجود في طيات هذا التدليل، ولكن بطريقة مستترة فحسب. فالقضية ترتبط باللغة الألمانية واستخدامها، فقد تغيرت اللغة بواسطة الاستخدام حتى أصبحت معها تلك الحجج نفسها مقبولة وليس الأمر ـ كما يظن البعض ـ أمر خطأ منطقي في اللغة الألمانية ولا هو بخطأ منطقي في المحاجاة أو التدليل، ولكن الأغلب أن الذين يتكلمون هذه اللغة لا يرون في ذلك تناقضا ما. فقط عندما يعرف المرء بديلاً، فإنه يفطن الى النتائج المترتبة على هذه الطريقة من طرق التدليل والمحاجاة، ويعي ما تؤدي اليه اللغة التي تسمح بمثل هذه الطرق. فإذا أمكننا تعريف الناس بما نسميه «المنطق» لأمكننا أن ندلهم على بدائل أخرى ممكنة. في هذه الحالة نكون قد علمناهم طرقا أخرى للتدليل في اطار لغة أخرى. وهذا أيضا بطبيعة الحال شكل آخر من أشكال التوجيه والتدليس.

من هذا نتبين إمكانية تطويع اللغة، بحيث تحمل اللغة في طياتها ترابطات بديهية وبالتالي حقائق، لم تكن لها صفة الحقائق من قبل. وإلى الآن لا نعرف بالضبط الى أي مدى يمكن تغيير اللغة بهذه الوسيلة. إذا كان التغيير بهذا المعنى ممكنا دون حدود. فمن السهل أن نتخيل مدى الفرص المتاحة في هذا المجال وتبدو هذه القضية مصدر قلق شديد حين نستعيد في الأذهان كيف يتعلم الفرد لغة ما، وكيف يدرب بذلك على نماذج محددة من نماذج السلوك إن فهمنا «التدليس» بالمعنى الواسع الذي ذهبت اليه في الكلمات السابقة، فمن البين، أن التدليس يطبع الكثير من الأفعال والمسالك، وأن عملية التنشئة الاجتماعية والتكييف الاجتماعي Sozialisation توجه بواسطة التدليس.

ويمكن أن نتصور عملية التكييف الاجتماعي بطرق مختلفة: يرث الطفل من المواهب والملكات ما يمكنه من اكتساب قدرات معينة، وأهم هذه المواهب الفطرية هي القدرة على استخلاص النموذج أو القاعدة التي تكمن وراء أشكال السلوك ويكتسب الطفل في المعتاد من خلال سلوك والديه مثل هذه القواعد. ويبني سلوكه الذاتي على هذه القواعد التي افترضها في سلوك والديه. وما يلقاه الطفل بعد ذلك من مديح أو عقاب، يدفعه الى تغيير هذه القواعد أو تهذيبها، وبهذه الطريقة يوائم بين نفسه وبين قواعد الجماعة التي يعيش في وسطها. من هذا يتضح أن عملية التربية بأكملها هي عملية تكييف وموائمة، إذ ليس في مستطاع الطفل أن يقابل قواعد بيئته بشيء من عنده، وليس بوسعه أن يغض الطرف عن هذه القواعد. من هذا

نتبين أن التدليس أمر ضروري، لا محيص منه، لأن البديل لذلك في هذه الحالة هو أن لا نعلم الطفل لغة ما، وأن لا ندربه على طرق الحياة، وهو أمر لا نرتضيه. هذا المثال يوضح بجلاء أن خلف كل شكل من أشكال التدليس مصلحة ما، وأن الحكم على عمليات التدليس (أو التوجيه) بالرفض أو القبول تتوقف على عوامل كثيرة. فلأي عرض أو هدف يمارس التدليس؟ ولمصلحة من؟ التدليس في ذاته ليس ضارٌ وإنما ضروريا. وقد يستنكر الكثيرون هذه النتيجة، ولكن علينا أن نقبلها إن أردنا أن نواجه أشكال التدليس والخداع الفاسدة. وهذا في اعتقادي واجب ملزم لعلماء اللغة. فعلم اللغة الذي يدرس وسائل التدليس اللغوي دراسة علمية دقيقة، يصلح بطبيعة الحال صلاحية ممتازة للاستغلال في التدليس والخداع، فمن يعرف قواعد التدليس معرفة جيدة، يستطيع إحكام التدليس. لذا فمن واجب علم اللغة أن يضع في نفس الوقت خططا واستراتيجيات تجنبه الوقوع في التدليس أو تيسر له على الأقل التقليل من هذا الخطر. ولا يمكن حاليا الخوض في هذا المجال، لأن وسائل التدليس لم تدرس حتى الآن. ولكن يمكن من القليل الذي نعرفه استنتاج أمرين. أولا: أن التأثير على اتجاهات وقدرات الآخرين عن طريق التدليس ممكن فقط في مواقف الاتصال غير المتكافىء. والفرض الذي نذهب اليه هو أن موقف الاتصال العادي هو موقف يتبادل فيه طرفان الحديث، وفي مثل هذا الحديث أيضا تتشكل قدرات كل من طرفي عملية الاتصال. وبخلاف ذلك فطابع عملية الاتصال هو عدم التساوي أو التكافىء بين الأطراف. ومثال ذلك موقف الاتصال بين المعلم والتلميذ. إذ أن المعلم ١) يتمتع بكفاءة وباختصاصات أوسع. ٢) ولديه من وسائل السلطة ما يمكنه من دفع التلميذ على قبول هذه الاختصاصات، ٣) وهو يتحدث أكثر من أي تلميذ على حده. ومثال آخر لموقف الاتصال غير المتكافىء هو موقفي في هذه اللحظة التي فيها هذه المحاضرة. إذ في وسعي أن أقول ما أريد لعدد غفير من الناس، دون أن تكون لديهم فرصة الرد عليّ، بل ودون إمكانية الاتصال فيما بينهم. وهذا أيضا موقف من مواقف التدليس، وهو في عالمنا الحاضر - بواسطة أجهزة الاعلام الجماهيري - أخطرها. ومع ذلك فأظن أن «التدليس» الذي أقوم به يختلف في نقاط أساسية عن تدليس إعلان الغسيل «آل». ولذلك فليس من المرغوب فيه هدم مثل هذه المواقف من مواقف الاتصال، فضلا عن استحالة العودة عن هذه الوسائل الحديثة من وسائل الاتصال. ولذا فما نسعى اليه هو اعطاء أطراف عملية الاتصال فرصة الرقابة والمشاركة واصدار الأحكام. والأمر الثاني الحاسم هو أن الواقعين تحت مؤثرات التدليس يمضون كثيرا في حياتهم دون وعي منهم بهذا التدليس. ولذا كان من الأهمية بمكان توعية هؤلاء الناس بعمليات التدليس، وبالتالي تحصينهم بهذه الوسيلة ضد التدليس، وهو ما ثبت صحته من التجارب السيكولوجية.

والوعي اللغوي يبدأ بدرس اللغة في المدرسة، وبالتالي يقع عبء كبير على معلمي اللغة، وعلى درس اللغة، لا كمجموعة من القواعد المجردة، وإنما كمجال للتأمل والنقد والمراجعة والبحث عن الحقيقة الإنسانية والاجتماعية. وعلى الدرسات والأبحاث اللغوية أن تساهم في هذا المجال عن طريق الكشف عن فنون وقوانين التدليس، وعليها أن تساهم أيضا في تغيير ملامح العلاقة التقليدية بين المعلم والتلميذ.

من خلال هذه الافكار يفسح المجال أمام الدراسات اللغوية وأمام تدريس اللغة للقيام بمجموعة من الواجبات. وهذا يعني توجيه علم اللغة الى بحث الكثير من القضايا التطبيقية العملية، وتحقيق هذه الابحاث في أقصر حيز زمني ممكن، حتى نصل في معرفتنا بهذه القضايا الى درجة تيسر لنا عدم الاكتفاء بشعور القلق وعدم الارتياح.

(ترجمة كمال سليمان)

وریتر ناومحارتسر، ستوة. ۱۹۷۳

احمد عبده

مناظر العرس فى مسرحيات برخت

« إن فن المسرح الملحمي يكمن في خلق الدهشة بدلا من التقمص » ، ومن سماته تصوير التفاوت بين الظاهر والباطن في كل نموذج من نماذج العرض ، والابتعاد عن « الايحائية المخدرة » للمسرح التقليدي . ومن وسائله « تقطيع » العرض المسرحي الى مقاطع أو لوحات ، تكاد تستقل بذاتها ، فهو بتعبير أحد النقاد مسرح حركي . يقدم النص المسرحي في صورة مقاطع يجمعها تنظيم اختياري ، ويستعين على ذلك « بالراوي » أو « المغني » الذي يصاحب مقاطع المسرحية ، ويقدم لها ويعلق عليها ، دون أن يشترك مباشرة في أحداثها .

يختلف « المسرح الملحمي » عن المسرح التقليدي في انه لا ينسخ الواقع ، ولا يختلق نسخة أخرى منه ، وإنما يعرض الواقع بهدف الكشف عنه ، وإثارة التفكير في احتمالاته ، وما يمكن أن يكون عليه . ويستعين على ذلك بوسائل « التغريب » المختلفة من أقنعة ولافتات وموسيقى وأغان . . الى غير ذلك من وسائل التعبير اللغوي والأداء المسرحي لكي يصور الظواهر - دون انفعال - في قالب آخر غير قالبها المألوف أو البديهي

المسرح الملحمي مسرح تعليمي ، يدعو المشاهد الى مراقبة ما يدور أمامه بعين فاحصه ووعي متيقظ . وبالرغم من وجهته التعليمية والسياسية الواضحة فهو لا ينبذ الامتاع والطرب ، وإنما يتخذ منهما وسيلة للعرض والنقد . فهو على خلاف المسرح التقليدي لا يطلب الامتاع والطرب كغاية وإنما يستخدمها كوسيلة ، فالحقيقة « يمكن أن تقال بطرق متعددة » ، كما يذهب برخت .

نلمس ذلك واضحا شديد الوضوح من مناظر « الخطوبة » و « الزفاف » التي صاغها برخت مرات عديدة في مسرحياته (ونصادف هذه المناظر فى « أوبرا القروش الثلاثة » و « إنسان رتشوان الطيب » و « دائرة الطباشير القوقازية » و « السيد بونتيلا وتابعه ماتي . . ») .

في مناظر الخطوبة والزواج يعرض برخت وجها من أوجه المجتمع البورجوازي . فمؤسسة الزوجية البورجوازية تخضع لأساليب التعامل ولقوانين العرض والطلب التي تحكم النظام البورجوازي الزواج البورجوازي - كما يصوره برخت - ظاهر جميل لا يكاد يخفي الطابع السلعي والنفعي لهذا التعاقد . بل هو اصطناع مسرحي ، يحمل مظاهر الخواء والضمور الانساني .

على أن الخطوبة والزواج من المواقف التقليدية في الدراما الاجتماعية باشكالها المتعددة وفي الملهاة بطبقاتها المختلفة وبالفعل يستعير برخت الكثير من عناصر هذه المسرحيات ، ولكنه يضعها في تنظيم جديد لتعبر عن أغراضه فهو يقدم لنا « الخطوبة » و « العرس » في شكل مقاطع قصيرة متتابعة أو على هيئة شريط من الصور المتلاحقة فنحن لا نشهد « لعبة » الحب والزواج في مسرحيات برخت . وإنما نحن نشهد لتعليق اختياري مصور عن احتفال الزواج ولا يذهب برخت مذهب الكوميديا والفارس في التقليد الهزلي والمحاكاة الساخرة ، وإنما يلجأ الى العرض عن طريق النفي والقلب والتغريب والمسخ .

في « أوبرا القروش الثلاثة » يحتفل اللص ماكيث بزواجه من بولى بيشوم ، ويتكون هذا المشهد من الفقرات التالية :

عصابة ماكيث تقتحم إصطبلا للخيل ، وتعاين المكان

لاختبار صلاحيته للحفل - ثم يجهز الإصطبل ويحول الى قاعة فاخرة بواسطة مسروقات العصابة من المنقولات والتحف - يلي ذلك إعداد الهدايا وتقديمها للعروسين - أفراد العصابة يغيرون ملابسهم ويظهرون في حلل أنيقة - وليمة العرس - الكاهن يؤدي مراسيم العقد - مدير البوليس يدخل القاعة ليهنأ صديقه ماكيث - ثم يزاح الستار عن فراش الزوجية وينصرف الضيوف - ويختم المنظر بمطارحة عاطفية غنائية بين ماكيث وبولي (ماكيث: «والآن يجب أن نوفي للعواطف حقها، وإلا صار الإنسان عبدا لمهنته فحسب. احلسي يا بولي. أترى القمر فوق صوهو!»

مصدر الضحك والطرب هنا هو حرص هؤلاء اللصوص على الوفاء بقيم وعوائد البورجوازية، رغم غرابة هذه القيم والعوائد عليهم. واللص (ماكيث) باعتباره نقيض البورجوازي والطرف الآخر المضاد له يخضع هنا تماما، ويتقيد بكل ما يتقيد به البورجوازي في مثل هذا الموقف. ولكن ماكيث ليس لصا عاديا، وإنما هو لص له سطوة «البورجوازي الكامل»، فهو رئيس لعصابة تأتمر بأمره وتخضع لرعاته تماما، وهو صديق لرئيس البوليس وله من السلطة أو الحظوة ما يمكنه من استدعاء الكاهن لإجراء مراسيم العقد في الإصطبل

مصدر فاعلية هذا المنظر هو أن جمهور المسرح التقليدي يرى نفسه على المسرح ويرى قيمه وعاداته تمارسها عصابة من اللصوص، وهكذا «تبدو الأشياء المألوفة شاذة.» على أن الأمر يختلف إذا انتقلنا الى مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية». فمنظر العرس هنا لا يعد تعريضا مباشرا بمؤسسة الزوجية البورجوازية، ولا يعد نقدا لها إلا في حدود ضيقة للغاية.

موقف الزواج في هذه المسرحية موقف فريد وغريب. فالعريس فلاح يرقد في فراشه رقدته الأخيرة، والعروس لا تسعى الى الزواج ولا ترتضي هذه الزيجة إلا عن كره، وترتضيها من أجل الطفل ميشيل فحسب، حتى تبرر بنوتها له. فخلفية هذا المنظر هي أمومة جروشة، ورغبتها في الاحتفاظ بهذا الطفل الذي هربت أمه دونه، والذي خاضت جروشة من أجله الكثير من المخاطر وعانت في سبيله الكثير من المصاعب.

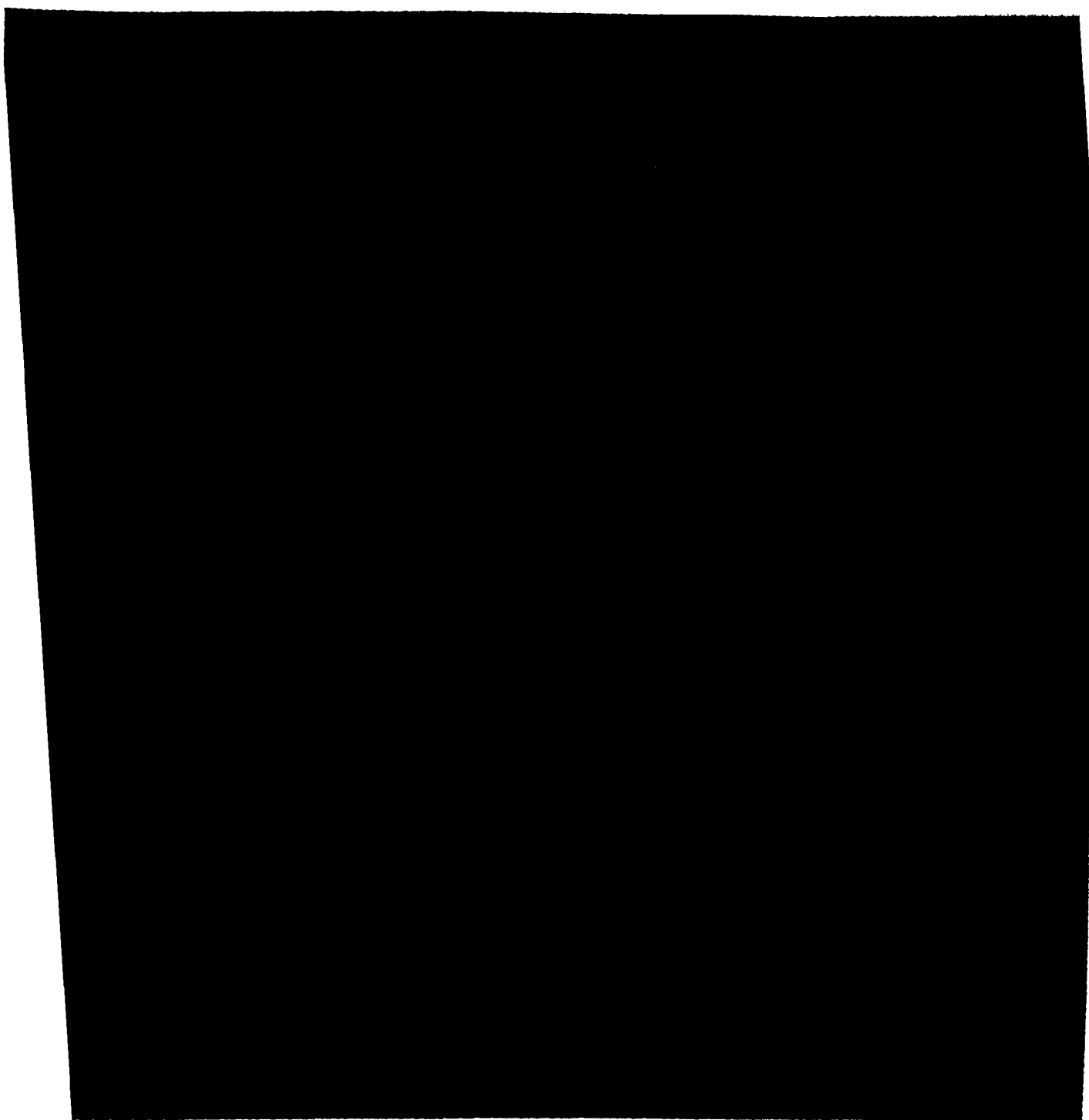
موقف الزواج في «دائرة الطباشير القوقازية» تلخصه كلمات «الراهب» المدعو لإتمام عقد القران مقابل مبلغ زهيد:

«أعزائي ضيوف العرس والحداد، في تأثر عميق نقف أمام مضجع الميت وفراش العروس، فالمرأة تجد القرين، والرجل يجد المكان الأخير.

قد اغتسل العريس، والعروس تنتظر على لهف . . . ما لأقدار الإنسان، رب إنسان يقضي نحبه، حتى يجد الستر والأمل، ورب انسان يتزوج حتى يعود الجسد الى التراب الذي منه خلق. آمين.»

طابع هذا المنظر هو التناقض، وهو مدعاة للكثير من الأغاني والتعليقات الصارخة: بالنسبة للضيوف تستوي المناسبة، فقد حضروا من أجل الطعام والشراب والثرثرة. والأم لا تفكر في أمر «الميت» بقدر ما تفكر في الثمن الذي ستتقاضاه، والراهب يمارس عمله مقابل الاتعاب، دون تفرقة بين زواج أو وفاة.

ولكن طبيعة الموقف ليست هي التناقض الكوميدي فحسب وإنما التناقض الدياليكتي. فالعريس - كما يتضح بعد وهلة - ليس مريضا على حافة الموت وإنما متمارض، قد لزم الفراش هربا من الجندية. وجروشة تقبل في واقع الأمر هذه الزيجة، لأن خطيبها سيمون قد ذهب الى الحرب وليس لها أن تتوقع عودته عن قريب، وهي في حاجة الى «الأوراق الرسمية» لحماية الطفل. ولكن ما أن تم مراسيم العقد حتى يذاع النبأ، فالحرب قد انتهت وسيمون في الطريق. وها هو الفلاح المتمارض ينهض ليطالب بحقوقه على هذه المرأة التي زوجت له دون اختيار منه ودون رغبة منها. فإن كانت الحرب قد أدت الى هذه الزيجة الصورية، فالسلام يقلبها الى واقع. السلام يفاجئ جروشة بموقف عصيب، فمع السلام يعود سيمون، ولكن مع السلام هي زوجة لرجل آخر. وليس هذا الموقف موقفا كوميديا خالصا، فهناك العديد من اللمحات الاجتماعية النقدية. «فالعرس» في هذا المنظر ليس إلا صفقة تعقد، وإن تفاوتت الأغراض منها. والراهب يمارس صنعته كغيره من أرباب الصنعة، ويلمح بذلك الى وظيفة الكنيسة في المجتمع. والعريس يمثل نمطا اجتماعيا تاريخيا واضحا، فكل شيء في حياته وسيلة للعيش، فهو

هنز فريدريش مسطر طبيعي مع قرمة من الخشب، ١٩٧٠

يجسم نزعة الفلاح المتوارثة الى استغلال كل ما تقع عليه يده، وكيف له أن يبغي شيئا لذاته، وحياته كلها وسيلة لغيره.

قد يبدو مشهد الزواج في «دائرة الطباشير القوقارية» اضحوكة أو واقعة هرلية، ولكن لابد أن نقيم هذه الواقعة في إطار المسرحية بأكملها، ومن السهل حينئذ أن نتبين أنها المقابل الكوميدي للحلم الإنساني الطوباوى الذي تسعى المسرحية الى تصويره. وتجسم جروشة هذا الحلم، «فأمومتها المنتحة» الخلاقة تفوق الأمومة الطبيعية لزوجة حاكم المدينة التي بادرت في لحظة الخطر الى النجاة بنفسها وفرت هاربة دون أن تفكر في طفلها، وما عادت تطالب بطفلها بعد ذلك إلا من أجل الميراث.

في مناظر «الخطوبة» و«العرس» يستخدم برخت الإيماءة والإشارة ذات الدلالة الاجتماعية، وهو يدين بالفضل في ذلك لعروض الأفلام الصامتة عامة، ولفن شارلي شابلن وخياله التعبيري خاصة، وقد تأثر برخت كذلك بعروض المسرح التجاري الاستعراضي ومسرحيات الصخب الهرلي الممسوح (البورليسك)، ومن البديهي انه يستعير منها لمحات من أسلوب التفاصيل فحسب.

كيف للفن أن يحرك الناس إذا كان الفن لا يتحرك بمصائر الناس

برتولد برخت

Wie soll Kunst die Menschen bewegen, wenn sie selber nicht von den Schicksalen der Menschen bewegt wird?

Bertolt Brecht Über Politik und Kunst

زوجة الحاكم في مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية »

يقول رحت عن استخدام الاقنعة في المسرح « يجب أن نتفادى خطر أن تتحول الاقنعة الى رموز وأن نتفادى البحث عن نظرية كالتي تقول أن الأغنياء يلبسون أقنعة والفقراء لا يلبسونها هذه نظرية سطحية تؤدي بالجمهور الى القناعة بالأثر السطحي في العمل

ونلاحظ فعلا أن من صفات الطبقات الحاكمة الملامح الجامدة ولكن من ناحية أخرى هناك بعض الفئات من الطبقات المستغلة تظهر فيها هذه الملامح أيضا، مثل ذلك الخدم، وباستعمال الأقنعة يبدون أكثر صلافة من أسيادهم، وهذه حقيقة معروفة . وهي تعكس ذلك المسخ الذى يبتلون به، ليس بسبب استعمال السلطة وإنما بسبب الخضوع للسلطة هذه الأفكار يجب أن تفرض متداخلة بعضها في بعض فالتناقضات دائما مثيرة . . . »

ويقول رحت أيضا

« القناع في مسرحي - يعكس القناع عند الصينيين - يجمد عضلات الوجه ويثبتها تثبيتا مما يعطي الشخصيات مظهرا متصلبا »

استخدام الأقنعة تحدده الأدوار والوظائف الاجتماعية ونرى في الصورة زوجة الحاكم تحمل قناعا نصفيا يغطي الأنف والعينين، في حين يلبس تابعوها أقنعة كاملة، فهم مجرد تابعين تنتهي شخصياتهم في حدود ما يؤمرون به وما يؤدون من خدمات بينما زوجة الحاكم شخصية أكثر تلونا وتناقضا

وقد توصل رحت الى استخدام الأقنعة حين واجهته مشكلة عرض عدد ضخم من الشخوص، يصل الى مائة وخمسين شخصا، على خشبة المسرح

برتولد برخت

الزواج الطـارىء

من مسرحيـة « دائرة الطبـاشير القوقـاريـة »

الاشخـاص: جروشه (العروس)
أم العريس
راهب فلاح
المغني
لافرتيني (شقيق العروس)
العريس (المحتضر)
الضيوف موسيقيون

المغني·
لقد حضر العروس، والعريس يلفظ النفس الأخير،
أم العريس تنتظر على البـاب وتدعو الى العجل.
جاءت العروس تصطحب طفلا صغيرا،
شاهد الزواج يخفي الصغير أثناء الزفـاف.

- المنظر -

(قاعة مقسمة الى غرفتين بواسطة حائط، في أحد الجانبين فراش مسدل بستار، على الفراش يرقد رجل شديد المرض لا يحرك ساكنـا. أم المريض تسرع الى الداخل وخلفها لافرتيني وحروشـه والطفل)

أم العريس:
اسرعوا اسرعوا، وإلا مضى الى ربـه قبل إتمام العقـد
(الى لافرتيني) ولكن، إن لهـا طفلا، ولم أعلم بذلك

لافرتيبى:
هذا ليس دا بال (يشير الى المحتضر)
بـالنسـبة له سواء، في حـالتـه الراهنـة
أم العريس:
هو! هل لي أنا أن أعيش بعد هـدا العـار،
نحن قوم شرفـاء (تبدأ في البكـاء)
ما لاني يوسوب حـاجـة أن يتزوج امرأة لهـا طفلا
لافرتيبي.
حسنا، سأريد مائتي قرشا على المبلغ المتفق،
لقد تعهدت لك كتـابة أن ترثي المزرعـة، بشرط أن يسمح لهـا بالاقـامـة هـنـا عـامين
الأم: (تجفف دمعهـا)
هذه لا تكاد تكون مصـاريف الجنـاز
اني آمل أن تعاونني حقيقة في العمل . . .
ولكن أين الراهب؟
لعله لم يذهب الى نافذة المطبخ، إن تنسمت القريـة أن يوسوب يحتضر حضرت بأجمعهـا.
يا الهي، سـأذهب لاحضـاره، ولكن لا يجب أن يرى الطفل.
لافرتيبي:
سأتخذ الحيطـة حتى لا يرى الطفل،
ولكن لمـاذا راهبـا وليس كاهنـا؟
الأم:
هذا سواء، لقد أخطأت ودفعت له نصف الأتعـاب قبل

« مسرحية دائرة الطباشير القوقازية »

الصورة الأولى روحة حاكم المدينة في القصر، تحمل قناعا نصفيا، وترتدي ملابسها بمساعدة احدى الوصيفات، وتجمع حليها وملابسها النفيسة، وترى خادمتين (آسيا وجروشه) تعدان حقيبة كبيرة. فروحه الحاكم ترمع الرحيل بعد أن انتشرت الاضطرابات في المدينة، وقتل الثوار روجها (في دور روحة الحاكم هيليبه فايجل، ممثلة مسرح رلينر انسامبل الشهيرة)

الصورة الثانية والثالثة في قمة الاضطرابات والفوضى يُنصَّب عابر السبيل اردك قاضيا شعبيا. ويقول برخت عنه « اعطيت لأردك تلك الصفات غير الأخلاقية والملامح الأنانية والطفيلية التي جعلت منه أكثر القضاة انحطاطا وانحلالا وهو يطبق القوانين البورجوازية بطريقة مهلهلة تستهدف أولا وأخيرا صالحه هو وحده. على انه يشبه الشخصيات الحكيمة في أعمال شكسبير التي تتنكر في أدوار الحمق . » فهو على أية حال صادق رغم كل شيء في احكامه، ويسمى لذلك قاضي الضعفاء والمغلوبين (في دور أردك الممثل ارنست بوش).

الصورة الرابعة العرس

جروشة تقبل الزواج من فلاح يحتضر حتى تحصل على « الأوراق الرسمية » التي تمكنها من الاحتفاظ بالطفل ميشل الذي تركته أمه زوجة الحاكم وهربت. في المنظر « الراهب » بعد أن اتم العقد وفي يده زجاجة خمر، ونساء القرية اللاتي قدمن للتعزية، والموسيقيون الذين حضروا لإحياء حفل العرس

أهم أدوار المسرحية هو دور جروشة ويقول برخت « الأساس في القصية ليس هو حق الخادمة في الطفل، وإنما حق الطفل في أم مناسبة له » وعلى جروشة أن تبرر بشخصيتها تفوقها على الاخطار التي تواجهها، وتفوقها على نفسها في تفضيلها في النهاية لصالح الطفل على مصلحتها وسلامتها المباشرة

الصورة الخامسة اردك يتنقل عبر البلاد، ونرى بعض الخيالة يحملون له كرسي القضاء.

الصورة السادسة: جروشه أمام القاضي اردك متهمة بخطف ابن زوجة الحاكم

لتحديد الأم « الحقيقية » يقرر ارداك إجراء تجربة دائرة الطباشير

فترسم دائرة بالطباشير على الارض، ويقف الطفل وسطها ويطلب من المرأتين أن تحاول كل منهما جذب الطفل ناحيتها، ومن المفروض أن يكون للأم الحقيقية قوة تمكنها من جذب الطفل اليها

ولكن جروشه تمسك بذراع الطفل ثم تتخلى عنه مخافة أن تؤذي الطفل. وعلى الأثر يصدر ازدك حكمه ببقاء الطفل مع جروشه ،ويأمر بمصادرة املاك زوجة الحاكم وتحويلها الى حديقة اطفال. فالأم الحقيقية في عرف ازدك هي التي تجسم « الأمومة » الحقة.

عقد الزواج، مما ترتب عليه أنه ذهب الى الحانة
(الأم تخرج)
لافرتيني (يوجه حديثه الى شقيقته ويشير الى المريض):
ألا تودى أن ترينه؟
(جروشه تهز رأسها نفيا وتضم ميشيل اليها)
لافرتيني:
انه لا يبدى أدنى حركة،
عسى ألا نكون قد تأخرنا في الحضور.
(يصمتون - من الناحية الأخرى يدخل بعض الجيران ويتخذون أماكنهم بجوار الحائط، ثم يبدأون في الدمدمة بالصلاة . . . الأم تدخل بصحبة الراهب)
الأم: (الى الراهب بعد دهشة عضب)
ها نحن (تنحي للضيوف) عفوا، رجاء أن تصبروا لحظات قليلة.
إن عروس ابني قد حضرت على غير انتظار من المدينة
لا بد من إتمام عقد زواج طارىء.

(تدخل مع الراهب الى حجرة المريض)

كنت على يقين بأنك ستذيع الخبر

(موجهة الحديث الى جروشه)

يمكن أن يتم الزواج سريعا
ها هي الوثيقة، أنا وشقيق العروسة .

(لافرتيني يحاول أن ينسحب الى الخلف بعد أن أخذ ميشيل من جروشه. الأم تشير اليه بالابتعاد)

أنا وشقيق العروس شهود العقد

(جروشه تنحى أمام الراهب وتتقدم معه الى مضجع المحتضر.
الأم تزيح ستار الفراش.
الراهب يتلو عقد القران بطريقة آلية روتينية.
الأم تشير الى لافرتيني بدون انقطاع بأن يبتعد مع الطفل.
لافرتيني يحاول أن يهدىء الطفل الذي يبدأ في البكاء.
جروشه تنظر الى الطفل ولافرتيني يلوح لها بيد الطفل)

الراهب:
هل أنت مستعدة أن تكوني زوجة مطيعة طيبة ومخلصة لهذا الرجل وأن تتبعيه حتى يفرق بينكما الموت؟
جروشه (تنظر الى الطفل):
نعم.
الراهب (الى المحتضر):
وهل أنت مستعد أن تكون زوجا طيبا راعيا لهذه المرأة حتى يفرق بينكما الموت؟

(المحتضر لا يعطي جوابا. الراهب يكرر سؤاله وينظر الى المجتمعين)

الحماه
طبيعي انه مستعد
ألم تسمع ردة «نعم»؟
الراهب
حسنا، فلنعلن إتمام هذه الزيجة.
ولكن ماذا أمر المسحة الأخيرة؟
(مسحة المريض بالزيت المقدس قبل الموت)
الحماه
ليس لدي مليما آخر
لقد كان الزواج باهظ الثمن
والآن لا بد أن أهتم بالضيوف
(الى لافرتيني)
هل قلنا سبعمائة قرش
لافرتيني:
ستمائة فقط (يدفع)
لست راغبا في مجالسة الضيوف والتعرف عليهم.
وداعا يا جروشه، وعندما تزورني شقيقتي الأرملة ستقابلها روجتي بالترحيب.
وإلا فالأمر بالنسبة لي غير لطيف
(يذهب)
(المعزون ينظرون اليه أثناء ذهابه دون إهتمام ما)

الراهب:
هل لنا أن نسأل عن أمر هذا الطفل؟
الأم:
هل هنا طفل؟
اني لا أرى طفلا ما، وأنت لا ترى طفلا ما، مفهوم،
وإلا فاني قد رأيت أشياء كثيرة في الحانة.
تعالوا الآن!

(يدخلون الحجرة الأخرى، بعد أن هدأت جروشه الطفل وأجلسته على الأرض. الحماة تعرف الضيوف بجروشه)

الحماة:
هذه هي زوجة ابني، لقد كمل لها أن ترى يوسوب الغالي حيا في لحظاته الأخيرة.
احدى السيدات:
انه يرقد الآن منذ عام، أليس كذلك؟
عندما ذهب ابني وسيلي الى الجندية كان يوسوب في وداعه
سيدة أخرى:
أليس هذا شيئا مروعا،
قناديل الادره على الأعواد، والفلاح في الفراش.
ولكن هذا خلاص له، طالما أن آلامه قد انتهت. هذا ما أقوله.
السيدة الأولى (تتحدث بود)
في أول الأمر اعتقدنا أنه قد التزم الفراش تفاديا للخدمة بالجيش، أنتم تفهمون ما أعني. والآن ها هو يقارب نهايته.
الأم:
اجلسوا واطعموا من الفطائر

(الأم تومىء الى جروشه . . . يحملان سويا لوحة عليها فطائر. الضيوف يجلسون على الأرض ومعهم الراهب ويبدأون حديثا خافتا)

فلاح (الراهب يناوله زجاجة خمر كان يخبئها في سترته):
أتقول أن لها طفلا؟
أين وقع ذلك ليوسوب؟
سيدة ثالثة:
على أية حال، من حظها السعيد أن وجدت الستر،
ولو أن الزوج في هذه الحالة عاثر الحظ.
الحماة:
ها هم الآن يثرثرون بينما يلتهمون فطائر الحداد،
وإن لم يقض نحبه اليوم، فغدا أعد غيرها
جروشه:
أعدها أنا.
الحماة:
مساء أمس . . . عند مرور رجال الخيالة من هنا عدت الى المنزل، فماذا وجدت؟ . . . يوسب يرقد كالميت . . . ولهذا أرسلت لكم . . . إذ أتضح لي أنه لم يعد فيه أمل

(تذهب)

الراهب:
أعزائي ضيوف العرس والحداد!
في تأثر عميق نقف أمام مضجع الميت وفراش العروس،
فالمرأة تجد القرين،
والرجل يجد المكان الأخير،
قد اغتسل العريس،
والعروس تنتظر على لهف . . .
ما لأقدار الإنسان،
رب إنسان يقضي نحبه،
حتى يجد الستر والأمل،
ورب إنسان يتزوج حتى يعود الجسد الى التراب الذي منه خلق. آمين.

الحماة: (تسمع حديث الراهب)
هذا هو الانتقام.
ليتني لم أسع الى هذا الراهب الرخيص،
فلو دفعت أكثر لحصلت على آخر سلوكه أفضل.
في القرية المجاورة كاهن يشاع عنه انه قديس،
ولكنه يكلف بالطبع ثروة.
فالكاهن الذي يأخذ خمسين قرشا ليس له هيبة ما،
ومقدار تدينه يوازى خمسين قرشا فقط ولا أكثر،

حينما قابلته في الحانة كان يلقي خطابا ويصيح:
«لقد انتهت الحرب، احترسوا من السلم!»
(الى جروشه)
فلندخل الى الضيوف
جروشه (تعطي ميشيل قطعة من الفطائر).
كل وابق ساكنا يا ميشيل.
نحن الآن أناس محترمون.

(يحملون اللوحة التالية الى الضيوف . المحتضر يرفع رأسه وينظر اليهما ثم يغمضها مرة ثانية . الراهب يسحب زجاجتي خمر من سترته ويعطيها للفلاح الذي يجلس بجانبه . . . ثلاثة موسيقيون يدخلون)

الأم (الى الموسيقيين):
ماذا تريدون هنا بهذه الآلات؟
الموسيقي.
أليس الأخ أنستاسيوس هنا؟ (الى الراهب)
ألم تقل لنا بأن هنا عرسا؟
الأم
ماذا، أتحضر لي ثلاثة معا؟
ألا تعلموا أن هنا رجلا يحتضر؟
الراهب:
هذه بدون شك مهمة مغرية للفنان.
فالمطلوب نغم جنائزي خافت مطبق
أو رقصة حداد صاخبة تهز الأعطاف
الأم:
اعزفوا على الأقل. فليس من المستطاع الحيلولة بينكم وبين الطعام.

(الموسيقيون يعزفون ألحانا مختلطة، النساء تقدمن الفطائر)

الراهب.
البوق يئن أنين الأطفال
ماذا تقرع في هذا العالم الكبير أيها القارع الصغير؟
الفلاح (بجانب الراهب):
ماذا لو هزت العروس الأعطاف . . .؟

(يغني)
روضة الحسن ارتضت رجلا مسن،
وقالت: ما المقتضى إلا الزواج
وإن خف بها طرب الفؤاد
إنسلت من عقد الزواج،
كيف يكون الوصال؟

(الحماة تدفع بالفلاح السكير الى الخارج
الموسيقى تتوقف .
الضيوف في حرج
فترة صمت)

الضيوف (بصوت عال)
هل علمتم الخبر الأخير لقد عاد الأمير الكبير والصراع ناشبا بينه وبين الأمراء الآخرين . .
ولكن شاه ايران - كما يروون - أعاره جيش كبير، حتى يستطيع إعادة النظام في جروزينين
يا للأمر العجب!
أليس شاه ايران عدو الأمير الكبير . .؟
ولكنه أيضا عدو الفوضى. على أية حال فالحرب قد انتهت. وجنودنا في الطريق
(جروشه تترك لوحة الفطائر تسقط من يديها)
احدى النساء (الى جروشه)
ماذا بك ألست بخير؟
هذا بسبب الانفعال الكبير من أجل يوسوب الحبيب
اجلسي واستريحي يا عزيزتي
الضيوف
والآن تعود الأمور الى ما كانت عليه.
ولكن الضرائب سترتفع لدفع نفقات الحرب.
جروشه. (بضعف)
هل قال أحد أن الجنود قد عادوا؟
رجل
أنا.
جروشه.
غير معقول
الرجل (الى احدى النساء):

أريهـا الشال ، لقد اشتريناه من أحد الجنود .
انـه مصنوع في ايران
حروشه (تنظر الى الشـال) :
هل وصلوا؟

(فترة صمت طويلة ، حروشه تركع ، كما لو كانت تريد أن تجمع الفطـائر ، وتبـدأ في الصلاة)

الحماة ·
مـادا أصـابك؟
ألا تودي الاهتمـام بضيوفـا؟
مادا يعينـا من أمر هده السحافات في المدينة؟
الضيوف :
الجنود يعرضون أيضـا سروج فارسية للبيع؟
وبعضهم يستبدلهـا بالعكاكير .
الحرب يكسبهـا الكبـار
أمـا الصغار فيدفعون الثمن في كل الحـالات
على الأقل قد انتهت الحرب
(المريض ينهض من فراشه ويسترق السمع الى الحديث)
ما نحتاج اليه هو طقس جيد لمدة أسبوعين ، فأشجار الكمثرى تحمل هدا العـام القليل من الثمار
الحماة : (تقدم بعض الفطـائر)
تدوقوا ، كلو بالهـا ، فهناك المزيد .

(الحماة تحمل لوحة الفطائر الفارغة الى الحجرة المجاورة . تنحني الى الأرض لحمل لوحة جديدة دون أن ترى المريض الدي يبدأ التحدث بصوت أبح) :

كم من الفطـائر ستسدي بها هذه الحلوق؟
هل لدي سيـالـة فلوس؟

(الحماة تتلفت مذعورة وتحملق شاردة الفكر الى المريض)

قالوا قـالوا . . . أن الحرب قد انتهت !

السيدة الأولى (في الغرفة تتحدث مترددة الى جروشه) :
هل للشـابة الصغيرة رجلا في الجيش
هذا بـأ طيب
فـالجنود قادمون . . . كيف؟
يوسوب :
لا تحملقي هكذا . . . أين هدا الشخص **الذي علقته** رقبتي كعروس؟

(الأم لا تعطي جوابـا
المريض يترك الفراش ويسير بجلبابه القصير الى الغرفـة الأخرى ، الأم تتبعـه مرتعشـة تحمل الفطـائر)

الضيوف · (ينظرون اليه ويصرخون في فزع)
المسيح ، العداراء . . يوسوب
(الضيوف ينهضون والنساء تندفع الى البـاب ، حروشه في وضعها السابق تدير رأسها وتحملق في المريض)
يوسوب
طعـام الحـداد . . . هـل يروق لكم . . . اذهبوا قبل أن أجلد ظهوركم

(الضيوف يغادرون المنزل)

يوسوب (الى حروشه) ·
هده ضربة لم تكن في الحسـاب . . . كيف؟

(المغني)
يـا للبركـه . . . يـا للدبكـه ،
الزوجة تعلم أن لهـا روح ،
بـالنهـار الطفل وبـالليل الرجل ،
والحبيب في الطريق .

(ترجمة سامي نجيب)

هلدجـارد اوزر

الظل وخيـال الظل

بدون ضوء لا يوجـد ظل. ولا بقـاء للظل منفصلا عن مصدره. بهبوط الظلام يتلاشى الضوء والظل معـا. تمتص الأجسام الجزء الأكبر من الضوء الواقع عليهـا، وتلفظ البقية في صورة الظل. فالظل ليس سوى صورة، ولا يمكن أن يكون الأصل. لا يجسم الظل الوجود الحقيقي وإنمـا انعكاسا منـه. ويبقى الظل ببقـاء الشيء، ويزول بزواله، ولذا تعلق باللفظ عامة صفة النقص. وشبهة الوضاعة وقلة الشأن.

ازدواج الظل

يجمع الظل بين خصـائص الضوء وخصـائص الظلام، ويلمس قضيـة الخير والشر ومشكلـة المعرفة والجهل. ولذا كانت صلاحيته للتعبير عن الظواهر المزدوجة والوظائف الثنائيـة. أولت مباحث الدين والفلسفة ظاهرة الظل عنايتها، وعرض لهـا أفلاطون في «أمثولة الكهف» في بداية الكتاب السـابع من جمهوريتـه. يصور سقراط ـ الـذي يجري أفلاطون على لسانه أمثولة الكهف ـ مجموعة من النـاس تعيش في مسكن تحت الأرض أشبه بالكهف وقد قيدت أقـدامهم وغلّت رقابهم بحيث لا يستطيعون إلا النظر الى الأمام ليروا ما يواجههم. خلفهم تتوهج نار من بعيد، بين النار وبين ظهور ساكني الكهف يمر أناس حاملين مختلف الأشياء، من جرار وتمـاثيل وغير ذلك، وتنعكس ظلالهم على حائط الكهف، فهؤلاء المساجين لا يرون من الأشياء إلا «الظلال» التي تلقيهـا النار على حائط الكهف المواجه لهم، ومن الطبيعي ـ بحكم العادة وبحكم هذه الظروف ـ أن ينظروا الى هذه الظلال على أنهـا موجودات أو أنهـا هي الوجود، وأن يسترشدوا بهذه الظلال في حياتهم. في حين أن هذه الظلال ـ كما يرى أفلاطون ـ ليست إلا انعكاسا للأفكار أو «المثل» الحقيقية. ونحن إذ نجري وراء هذه الظلال، نبحث في الواقع عن النور نفسه، أو عن الحقيقة والمعرفة. ولكن طريق المعرفة الحقة طريق وعر شـاق، فهو يفترض تحرر الإنسـان من قيود العـادة وتحرر العين من قيود الظلال وقيود الظـاهر.

من التعابير المـألوفة عن أفلوطين (٢٠٣ ـ ٢٧٠)، مؤسس الأفلاطونية الحديدة، تعبير «الصورة والظل»، ويصف أفلوطين المـادة بأنهـا ظل، وأنهـا فقدان الروح. ويبدو في هـذا التفسير أثر مـذهب الغُنُوصيَّة Gnosis (الذي زعم أصحـابه أن المـادة أشبه بسجن زجت فيه الروح). حاول أصحاب مذهب الغنوصية تفسير الظلام في العالم، فقالوا: إن الظل هو انعكاس لضوء الحقيقة الذي يحجبه ستار عن الأعين، وكلما ابتعدنا عن هذا الستار تكثف الظل الى ظلام.

ينسب المعتقد الشعبي الى الظل قوى سحرية، مثل الشفـاء من المرض ومن العقم، ومنح السلامة والخير. قال ملاك البشارة الى العذراء مريم «مُبَارَكة أنتِ في النسـاء . . . الروح القدس يَحلُّ عليك وقوة العليّ تُظللك». وفي أعمال الرسل نقرأ أن سكان أورشليم كانوا يحملون مرضاهم «خارجا في الشوارع ويضعونهم على فُرُشٍ وأسرةٍ حتى إذا جـاء بطرس (الرسول) يُخيّمُ ولو ظله على أحـد منهم. واجتمع جمهور المدن المحيطة الى أورشليم حاملين مرضى ومعذبين من أرواح نجسة وكانوا يبرأون جميعهم»

يستخدم الظل منذ القدم كمقياس للضوء، وبالتـالي لتحديد الوقت. ويستطيع الفلاح في الحقل معرفة الوقت من طول ظله. وتُستخدم المسلة المصرية القـائمة في ميدان بيترز روما حتى الآن لقياس ساعات النهـار. وقد صممت الساعات الضخمة الموضوعة في واجهات الكنائس والمباني الهـامة في القرون الوسطى والمعروفة بالساعات الشمسية وفقا لمبدأ عمود الظل

الظل أشبه بستار لحجب أشعة الشمس وللحمـاية من

القيظ. ويقال: ما أظلك كالشجر، والظليلة هي الروضة الكثيرة الأشجار، واستظل شجرة أي تفيأ ظلها. ومن يعيش في الظل يعيش في رفاهة ووفرة. وحين يبحث التائه الشريد عن الظل فهو يبحث عن المأوى والأمان.
على أن المعتقد الشعبي كثيرا ما ينسب الى ظل بعض الأشجار تبعات سيئة، خاصة شجرة الجوز وشجيرات البيلسان، فتنسب اليها في الأساطير والأغاني الشعبية الأوروبية صفات سحرية غريبة. كلما ابتعد الظل عن مصدره وهو الضوء، ازداد تعبيرا عن الظلام والسواد. فالظلال تتحول الى أشباح والى أشكال مفزعة. فالظل يحجب هنا الضوء ويفسد الوضوح، ويصبح انعكاسا لنوازع مجهولة ولعوالم دفينة غامضة، ويصير مجالا للخرافات وتعبيرا عن الأخطار التي تحدق بالإنسان (خاصة في حالات الفصام وازدواج الشخصية).

صفات الظل

يصاحب الظل كل إنسان بمفرده، وكأنه يشير خفية الى ذاته الأخرى. والظل شيء صامت عابر، وفي نفس الآن صورة ثابتة شبحية للشخصية الإنسانية. وغالبا ما تستخدم الجماعات البدائية تعبيرا واحدا للروح والظل. فالظل في عرفهم هو البديل الذي يمثل الروح وحياة الفرد. وتعلق بالظل الكثير من التصورات الخرافية. فما يصيب الظل يصيب صاحبه في اعتقاد الناس. والرجل بدون ظله هو نصف نفسه فحسب، قد أصابته العنة، أو قد فقد مقومات وجوده الحقيقي أو هو مهدد بالفناء. يُطلق على عالم الأموات في الأساطير «عالم الظلال» فالموت يضيع الظل، ويتحول الأموات ذاتهم الى ظلال، تملأ الأحياء إن عادت بالفزع ووفقا لاعتقاد المصريين القدماء يستطيع ظل الروح (الكا) الانفصال عن صاحبه أثناء النوم والتجوال في الأرجاء.
تستخدم الأمثلة الشعبية مفهوم «الظل» كأداة من أدوات التعبير. فيوصف كل ما هو غامض، غير واضح المعالم، بأنه كالظل أو الطيف، ويُشبَّه بصور الحلم التي تتراءى لنا ثم تزول سريعا. ويقال: إن حياتنا أشبه بظل أو شبح عابر، أو كما يقول هوراس «لسنا سوى ذرات وظلال» ومن يعيش على هامش الحياة يعيش حياة الأشباح والظلال. فالضوء والظل يقابلهما في هذه الأقوال الخير والشر، والسعادة والبؤس، والبياض والسواد.

خيال الظل

لهذا الفن القديم جاذبية خاصة، لا تتوفر للكثير من الفنون الحديثة. ومبعثها هو الجمع بين الإفصاح والكتمان، وبين الحركة والتجسيم والتجريد، وبين الخشونة والسخرية من جانب والخفة والخيال من جانب آخر. فخيال الظل بطبيعته فن المجاز والتورية وهو فن أدبي وتصويري استعراضي في نفس الوقت، ويراوح بين التمثيل المباشر وغير المباشر
لمسرح «خيال الظل» دلالات ميتافيزيقية، عبر عنها عمر الخيام في إحدى رباعياته بقوله:
«هذا العالم الذي نتحرك فيه
شبيه بفانوس مسحور
الشمس هي الضوء والعالم هو الفانوس
ونحن نتحرك أشبه ما نكون بالظلال»
«خيال الظل» هو المصطلح المتداول في العربية لـ«ظل الخيال». ولهذا القلب في التعبير مغزاه، فهو يشير الى أصل الخيال المنعكس على شاشة العرض وهو الظل ومصدره الضوء الواقع على الشخوص التي يحركها اللاعب خلف الستار. ولتعبير «خيال الظل» دلالة وجدانية قديمة، فهو يشير الى نهائية الحياة وقصر البقاء، فمآل كل شيء الى الزوال، أو كما يقال للعزاء: بقاء قليل ودُنيَا دُوَلْ تعبر عن ذلك الأبيات التالية التي اختلف في نسبتها (ومعنى تعبير بابة هو على الأرجح مسرحية أو فصل مسرحي تمثيلي، والجمع بابات):
رأيت خيال الظل أعظم عبرة
لمن كان في علم الحقائق راقي
شخوصاً وأصواتا يخالف بعضها
بعضاً وأشكالا بغير وفاق
تجيء وتمضي بابة بعد بابة
وتفنى جميعاً والمحرك باق
(ابن إياس: بدائع الزهور ٣٤٧/١)

العودة

من فيلم «مغامرات الأمير احمد»

من انتاج لوته رينيجر . دار ارنست فاسموت للنشر ، برلين ١٩٢٦ (توبنجن ١٩٧٢) .

علاء الدين يحي ديــارصــاد
من فيلم «مغــامرات الأمير احمد»

أعلى اشكال خيال الظل من الصين القيصر تشيح وانج وهرى لى
أسفل. قراقوز تركي. شارب وقرم

ولسنا بصدد السؤال عن موطن المخايلة الأصلي، فقد تراوحت فيه الأراء بين الشرق الأقصى وبلاد الهند، من هـذا المصـدر انتقل عبر إيران إلى البلاد العربيـة والى الغرب. وقد سادت المخايلة العـالم العربي في القرون الماضيـة وكان لها جمهور شعبي كبير، تشهد على ذلك التمثيليات الظلية لشمس الدين بن دانيال، أشهر المتعاطين لهذا الفن في العالم العربي. وابن دانيال الكحال موصلي الأصل، ولد بأم الربيعين سنة ٦٤٦ هـ، وهاجر الى مصر سنة ٦٦٥ هـ في عصر الملك الظاهر. وافتتح دكانا في باب الفتوح بالقاهرة يطب فيه العيون. وتعد بابات ابن دانيـال (« طيف الخيال » و« عجيب وغريب » و« المُتَيَّم والضائع اليتيم ») من مصادر التاريخ الاجتمـاعي في مصر في العصر المملوكي، فهو يعرض فيها لحياة الناس في عصره من منظور الطبقات الشعبية، أي من منظور « العـامة » لا « الخاصة ». وقد لفت نظر الباحثين الرواد في هذا الفن (مثل جورج يـاكوب George Jacob وبول كاله Paul Kahle . . .) ما تحويه نصوص مخايلات ابن دنيال من أساليب الأدب المكشوف الإباحي الذي يوغل في الفحش ويستفيض في حديث الجنس ومسـالكه السوية وغير السويـة. وقد اجتهد محققو النصوص في تنقيحهـا وتخليصها من هذه الفقرات ولم يتعرض أحد حتى الآن لهذه الظاهرة بالتفسير، وإن اعتبرت من باب الإضافة والتحريف والابتذال من جانب الرواة. وأيا كان الأمر فطبيعة المخـايلة كفن يقوم على التصمين والاختفاء خلف الصورة والقول قد عرضته لهذا الاستغلال والمسخ، وجعلته أداة طيعة لإشباع جموح الجنس المحبط. غير أن الخاصية الأساسية لخيـال الظل، وهي اللامبـاشرة والتجي، قـد أكسبته أيضا قـدرة فائقـة على تصوير الواقع بطلالـه ونقائصه. لم يعش فن المخايلة عالة على هبات الحكام وأصحاب القصور، وإنما على حاجات الجمـاهير الشعبية في الأسواق والموالد والمناسـبات، فهو متنفس للعـامة، وإن استمتعت بـه أيضـا الخـاصة. وطبيعة خيـال الظل تملي عليه الميل الى المبالغة في التصوير، لإبراز الشخوص والمواقف . . . وهو يهدف الى المتعة والترويح ويعمد لذلك الى السخرية والهجو والإغراب، وحين « يتحامق » ابن دانيـال، يكاد يصور لنا الحياة والأشياء، كما يصورها لنا في عصرنا الحاضر أدب اللامعقول ومسرح العبث. ولعل بابه ابن دانيال « عجيب وغريب » تفصحّ لنا عن خصائص المخايلة العربية، فهي أشبه باستعراض ساخر لخليط مثير من غريب الحرف والفنون التي يتعاطاها العامة في الأسواق في سبيل العيش (الكـداء والواعظ واللاعب بـالحيـات والثعابين . . . والحاوي وقارىء الطلوع ومروض الأسود ومروض الفئران والقطط وبالع السيوف والمشعوذ والجمـال . . . الخ) وتشمل الشخوص أيضا الحيوان والجماد (الفيل والجمل والسيف والطرطور . . .)، وتبرز هذه الشخوص تباعـا لتتحدث عن نفسها وحالهـا ومعاشها في شعر ونثر مسـجوع. وقـد تعرض خيـال الظل في فترات عـديـدة للإنكار والنقد من جانب الحكام وبعض الفئات المحافظة، وعدّ بدعة وشعوذة، ومن هؤلاء الظاهر بيبرس، كما يقول ابن إياس.

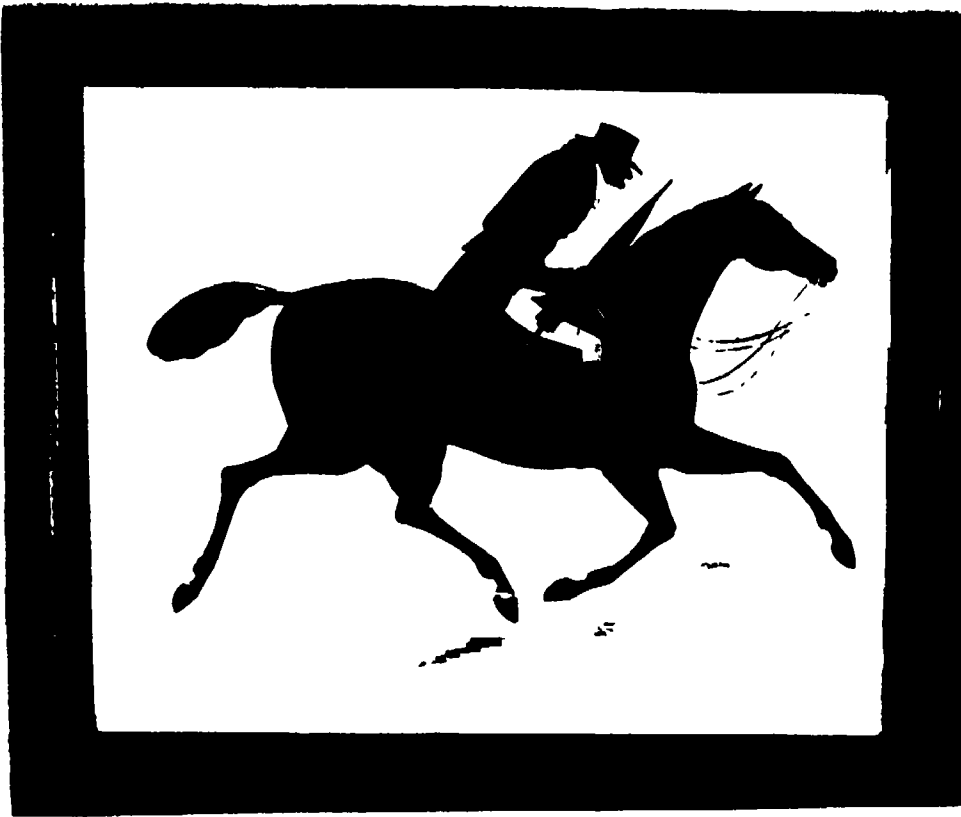
انتقل خيال الظل الى أوروبا في القرن السابع عشر، وإن تفاوتت معرفة البلدان الأوروبية بالمخايلة. على أن المخايلة لم تلق من الاهتمـام الدائم في بلدان أوروبا ما لقيته في الشرق. وكان الحماس لهذا الفن الوارد حماساً موسمياً، يبلغ الذروة ثم يتراجع سريعـا. وجاءت السينمـا فأبعدته تماما عن دائرة الاهتمـام الجماهيري

وجد خيـال الظل في أوروبـا انعكاسا له في نظرية تعبير الوجه Physiognomie التي أذاعها لافاتر Lavater (١٧٤١ - ١٨٠١). والمقصود بها تفسير الشخصية من خلال معالم وخطوط الوجه. في هذه النظرية يذهب لافاتر الى القول، بأنه لم يجد « إثباتا قاطعا يعول عليه عن صدق وموضوعية تعبير الوجه كما وجده في صورة ظل الوجه » Schattenriß وعلى أثر هـذه النظرية، التي اشترك جوتـه في صياغتهـا، كثر الطلب على صور خيال الوجه Silhouette، وقد صنع لهذا الغرض جهاز بسيط يسهل إنتـاج هذه الصور. ولكن نظريـة لافاتر لم تلبث أن انهارت وفقدت أهميتها، إذ أن تفسير لافاتر للظل كـان تفسيراً إيجـابيـا مبالغـا فيه ومتطرفـا.

الظل في فن التصوير والأدب

للظل تأثير عميق على فن التصوير منذ بدايات هذا الفن. فالظل يعكس الأشياء كمساحات مسطحة، ومن ثم كان تصويرها في هذه الصورة. غير أن الظل ضروري أيضـا

اشكال حيال الطل ، من سيام ، تايلاند

اشكال حيال الطل من ، اليابان

نيلي كورتيس خيّال من امريكا الشمالية.

ارنست موريتز انجرت. خيال تركي

امرأة مجهولة في فايمار في عصر جوته

بروفسور يوهان ياكوب اشبيلمان درس جوته على يديه الكيمياء بمدينة اشتراسبورج

الفيلسوف فريدريش فيلهلم جوزيف فون شيلنج ، امام رسقة

ايميل روتوريوس ، بيتر شليمل وفقا لرواية ادلبرت فون شاميسو التي تحمل هذا العنوان

دوره ياكوب رويكوف، بوليبا،
عشيقان في بداية القرن التاسع عشر

لتصوير الأبعاد والأعماق. وهو ما نشاهده بوجه خاص في فن الباروك Barock في تصوير أعماق المكان وأعماق النفس. وقد أبدع رمبرانت Rembrandt في استغلال خصائص الظل للتعبير كما لم يبدع فنان قبله.
دخل الظل الى عالم الأدب من باب آخر، إذ ارتبط بالتعبير عن الإنسان وظله وعن ازدواجية الذات. وليس من الصدفة في شيء أن يلاقي الظل اهتماما خاصا في الأدب الإبداعي الرومانتيكي كوسيلة من وسائل تجسيم التمزق والصراع النفسي وانفصام الشخصية. ويصور أدلبرت فون شاميسو Chamisso في روايته «بيتر شلميل» Peter Schlemihl (١٨١٤)، و هوفمنستال Hofmanns-thal في قصته الخرافية «امرأة بدون ظل» Die Frau ohne Schatten (١٩٢٠) الإنسان حين يفقد ظله ويفقد نفسه كوحدة وكلّ متناسق. ويعبر شاميسو من خلال ذلك عمّا عاناه في غربته عن وطنه الأصلي من تمزق وانفصام وضياع. فبطل القصة شلميل يبيع ظله الى إبليس مقابل «كيس الحظ»، أي كيس الذهب الذي لا ينضب. ولكنه ما يلبث أن يكتشف الجانب الآخر لهذه الصفقة، فحيثما ذهب، يبث الرعب في النفوس ويثير الريب. وتضيع حياته هباءً في محاولة إخفاء هذا النقص، الى أن يتخلص من «كيس الحظ» في أعماق البحر، ويكرس حياته للبحث العلمي والدرس.
في رائعة جوته «فاوست» Faust وفي أوبرا استرافنسكي «تقدم المتهتك» The Rake's Progress نصادف الظل في صورة شخصية منفصلة ومستقلة عن الشخصية الرئيسية. يشير الظل الى الجانب المظلم والمقنّع من الشخصية. ويمثل الظل وفقا لنظرية كارل جوستاف يونج C. C Jung الجانب الخفي اللاشعوري من الشخصية الواعية، ويتكون من تلك العناصر النفسية التي لا تجد متنفسا لها في نظام الحياة الذي يأخذ به الفرد نفسه، وتتجمع هذه

العناصر لتشكل تياراً مضاداً. «فالظل» يجسم وفقا لهذه النظرية السيكولوجية جميع الميول والاتجاهات التي لا يعترف بها الفرد. ومهمة التحليل النفسي هي رفع هذا «الظل» الى مرتبة الوعي. ويحتاج الفرد الى التوجيه الواعي حتى يتخلص أو يخفف من حدة التوترات التي يسببها الظل. على أن تقمص الفرد لظله يهدده بفقدان ذاتـه.

مراجع خيال الظل باللغات الأجنبية.

Georg Jacob, „Ein agyptischer Jahrmarkt im 13 Jahrhundert", Sitzungsberichte der Munchener Akademie der Wissenschaften, 1910 10 Abhandlungen

– Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland, Hannover 1925

– 'Agil ad-Dīn al-Wā'iz bei Ibn Danival In Der Islam vol IV, 1913, S 67–71

Paul Kahle Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten, Leipzig 1909

– Der Leuchtturm von Alexandria Ein arabisches Schattentheater aus dem mittelalterlichen Ägypten, Stuttgart 1930

– Das Krokodilspiel (La'b at timsāh), ein agyptisches Schattenspiel, Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaft, Gottingen 1915, Nachtrag 1920

– Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten In Der Islam, Vol I (1910), S 264-299, II, S 143 195, Orientalisches Archiv, III (1912), S 103 ff

– The Arabic Shadow Play in Egypt In Royal Asiatic Society's Journal, 1940 S 21 34

J Landau Studies in The Arab Theater and Cinema, Philadelphia 1958

E Littmann Ein arabisches Karagoz Spiel, in ZDMG, Vol LIV, 1900, S 661 680

Muhammad ibn Dāniyāl Al Mutayyim, ein altarabisches Schauspiel, fur die Schattenbuhne bestimmt Erste Mitteilung uber das Werk, von Georg Jacob, Erlangen 1901

كرسي معد لعمل صور خيال الظل
القرن الثاني عشر

افتتاحية

«كانت بالامس قد امطرت مطرا كثيرا، ابتلت منه حتى عتبات البيوت فى الحوارى الضيقة. أما اليوم فانها كفت لم تمطر ولا مرة واحدة ومع ان الشمس لم تطلع، وظلت طول النهار وهى غائبة، فان الجو كان اكثر دفئا، وبعد قليل جاء المساء مبكرا».

- ١ -

- «ايه، انت خارج؟»

هكذا قال الأب الذى تجاوز الستين، ثم ابتسم. كان يجلس على المقعد الكبير الموجود بالصالة، وقد ارتدى معطفه القديم فوق جلبابه الأبيض، واحد الصبية ينام على الكنبة القريبة. أما الأم فقد كانت تجلس الى جوار الكنبة الاخرى، على رقعة الفراء ذات اللون البنى المحروق، المفروشة على الكليم الصوفى بلونه الفاتح، واطرافه ذات الاهداب المعقودة، وامامها صينية من القيشانى الأبيض، وبعض الأكواب الزجاجية الفارغة. وكان الوابور لا يزال مطفأ.

- «سوف أذهب الى المقهى»

- «لا تخرج هكذا. الجو بارد»

عاد الى الحجرة مرة أخرى ارتدى سترة رمادية ثقيلة. قال:

- «سلام عليكم».

وعندما كان ينزل الدرجات القليلة المفضية الى الساحة الصغيرة، التفت الأم وهى تقول:

- «مع السلامه»

- ٢ -

كنت أحاول أن اكون حذرا. لأن أحد معارفى أخبرنى بالأمس أن والدته رأتنى وأنا أمشى فى الشارع وأتحدث مع نفسى دون أن يكون معى أحد من الناس. وكنت أشعر بالراحة لأننى ما زلت أذكر هذا الكلام.

- ٣ -

فى (التروللى باس)، كنت أريح ظهرى على الحاجز الحديدى الممتد حول مقعد السائق. وعندما اقتربنا من محطة (عمر الخيام)، تقدمت فتاة وقبضت بيدها على العمود المغطى بطبقة من اللاستك الرمادى، الممتد من درجة السلم حتى السقف المعدنى العالى.، والذى يقسم مراع المدخل الى قسمين. كما تقدم الرجل الذى يقف الى يسارى، وقبض بيده هو الآخر على نفس العمود الممتد. كانت المسافة بين جسد هذا الرجل وجسد هذه الفتاة مسافة واضحة. والمسافة بين يده الكبيرة المحمرة، ويدها الصغيرة البيضاء، مسافة اصبع أو اصبعين. وقبل أن يتوقف (الترولل باس) رأيت الخنصر المحمر وهو ينفرج بعيدا، واليد الكبيرة وهى تنحدر رويدا، ثم الأصبع وهى تلتف حول ابهام اليد الصغيرة البيضاء. وشعرت بهذه اليد وهى توشك أن ترتد الى أسفل. وشعرت بها وهى تتردد، ثم رأيتها وهى تظل، والوجه البيضاوى وهو يلتفت الى الوجه الأسمر، والنظرة السريعة المتأملة. وعندما توقف

(الترولى) وانفتح الباب ، هب الهواء وشعرت بالبرودة ، ونزل الاثنان. كان هناك بعض الناس يقفون على رصيف المحطة المبتل. أسرعت الفتاة أمامهم . ودار هو من خلفهم وعندما تجاوزتهم قليلا تمهلت. وكان هو قد لحق بها ، واقترب منها تحت الأشجار ، وسار الى حوارها . وراح (الترولى باس) ياخذنى ويبتعد.

كان ميدان (سليمان)، الذى تحده حدران البنايات الكبيره العاليه والذى يتفرع منه المدخل المؤدى الى الميدان الكبير (ميدان التحرير)، غارقا فى ضوء المصابيح الكهربائية ، وخاليا من العربات أو يكاد وكانت اشارات المرور ذات المصابيح الخضراء والحمراء تعمل عند النواصى بصورة دائمة ، تومض وتنطفىء ، وفى كل الأرجاء القريبة والبعيدة ، كانت جماعات من الناس الذين اختلفت ثيابهم وأعمارهم يلتمون فى حلقات يتوسطها شاب أو فتاة. أما الآخرون فقد كانوا يتجولون بين هذه الحلقات ، وحول قاعدة تمثال (سليمان) باشا بسراويله الواسعة وسيفه المقوس ، والى حوار المحلات المعلقة ونصف المعلقة ، والجدران الرخامية المصقولة التى كانت الشعارات وعبارات التوضيح متباعدة عليها ، وقد كتبت بطلاء لم يكن جافا الا أنه كان واضحا ، وكان (أ ص) يعبر ذلك الميدان متجها ناحية المدخل المؤدى الى الميدان الكبير ، وراح يتقدم محادارا حتى لايصطدم باحد من هؤلاء الذين كانوا يزحمون الارصفة . ولبرهة ، علقت ساقة بصندوق حديدى قاتم موضوع أمام مدخل أحد المحلات المعلقة.

- ٥ -

انحرف (أ. ص) يسارا داخل الممر الجانبى القريب ، حيث مقهى (ريش) مفتوح الأبواب وفى ذلك الممر الجانبى ، كانت جماعات من الناس واعداد من الكراسى ذات المقاعد المشغولة بالقش الذهبى الناعم أو المعطاه بخشب الابلكاش المطلى باللون البنى الداكن ، وعلى طول الجدار الخارحى للمقهى ، كانت المناصد الخشبية معطاه بملاءات من القماش القطنى المقسم الى وحدات زخرفية مشغولة بالخيوط الزرقاء والحمراء على ارضية ضاربة الى الصفار. سحب (أ. ص) كرسيا وراح يتقدم صوب منضدة قريبة من احدى نوافذ المقهى المفتوحة. وعبر هذه النافذة لاحت مجموعة اخرى من حواف المقاعد البنية واسطح المناضد المتقاربة ، وثلاجة كبيرة موصدة ولها لوح من الزجاج الذى لا يسمح بالرؤية الجيدة . وعلى سطحها لفافة من الورق وآنية زجاجية مستطيلة بها حزمة من الزهور البرية الصغيرة. وهناك بدت الدرجات القليلة المفضية الى دورة المياه واضحة هى الاخرى. أما هنا ، فلقد كان الجو اكثر برودة و(أ. ص) يجلس قريبا من تلك المنصدة التى التف حولها عدد من الشباب متقارب الاعمار . وكانت رزمة من الورق الأبيض غير المسطر موضوعة فى منتصف المنضدة ذات الغطاء القطنى المقسم ، وأمامها ورقة وحيدة مخطوطة بسطور كتبت بقلم من الحبر الجاف وكان كل واحد منهم يمد يده الى هذه الرزمة ويأخذ ورقة ويطويها الى نصفين يضع بينهما ورقة أخرى من نفس الحجم ولكن من الكربون الأزرق الداكن ويكتب فيها وهو ينقل عينيه بينها وبين تلك الورقة الوحيدة المخطوطة . وبعد أن ينتهى ، يضع القلم أمامه على حافة المنضدة ، ويخرج ورقة الكربون من بين الورقة المطوية ، ثم يقطع هذه الورقة الى نصفين ، ويمد يده ويضعهما على كومة مكتوبة فى الجزء الداخلى من المنصدة. كان الواحد منهم يفعل ذلك اذا ما كان يجلس فى المقدمة. أما اذا كان يجلس الى الخلف قليلا مثل (أ. ص) فانه كان يميل برأسه فوق كتف الذى يجلس أمامه ، وينقل عينيه بين الورقة المخطوطة هناك فى مقدمة المنضدة وبين الورقة المطوية التى كان يسندها على ركبة ساقه الموضوعة على الأخرى وعندما ينتهى كان يخرج ورقة الكربون ويقطع الورقة الى نصفين دون أن يترك القلم من يده التى كان يكتب بها ، ثم ينزل ساقه ، ويقف ، ويميل بجسده فوق جسد زميله الجالس أمامه ، ويضع الورقتين فوق الكومة المتهية ، ويمد نفس اليد الى رزمة الورق الأبيض غير المسطر ، ويأخذ ورقة جديدة.

- ٦ -

كان رذاذا خفيفا. راحت رائحة الرطوبة تتزايد ، حملها الهواء عبر النهر والأشجار المبللة العالية ، وكان الترولى باس ، يهدى من سرعته.

- ٧ -

عندما انتهينا من كتابة الأوراق ، دهب اثنان منا الى الدكان لشراء خمسة أمتار من البفته البيضاء ، ودواة من الحبر الأسود ، وأخبرنى اننا سوف ندهب الى الميدان ، ونتفرق فى كل ناحية ، ثم نعطى لهم هده الأوراق ، وقال لى انه من الواجب على أن لا أعطى لكل واحد ورقة ، ولكن الدى يجب على هو أن أعطى لكل مجموعة ورقة ، لأن الأوراق ليست كثيرة لهده الدرجة ولأن دلك فى نفس الوقت لن يكون من الاجراءات العملية أو المفيدة ، ثم انى فكرت قليلا ، ورأيت أن على أن أخبره بأننى أريد أن أدهب مع أحدهم لأننى لن استطيع الدهاب وحدى والقيام بهدا العمل. فطلب منى أن اطمئن لأن كل اثنين سوف يذهبان معا وعندما أحدت نصيبى أخفيته داخل جيب سترتى ، وتركنا المقهى ودهبنا كلنا الى المقهى الآخر الدى فى الميدان ، ووقفنا أمامها لكى نتحدث مع بعضنا ومع بعض الأصدقاء الآخرين الدين كانوا يقفون هناك ، وكان بينهم عدد من الناس الأجانب ، ورأيت أحدهم يحمل آلة تصوير كبيرة وعند دلك لاحظت ان اسماء الافلام الملصقة على اللافتات الخشبية القريبة قد اضيفت لها كلمات جديدة غيرت من معناها ثم دهب كل اثنان منا فى ناحية ، وأنا دهبت مع زميلى ووزعنا كل الأوراق التى كانت معنا ، وعدنا مرة أخرى الى هذا المقهى الآخر ، الدى فى الميدان.

- ٨ -

كان شاعرا ممتلىء الجسد ، له سيقان قصيرة ، ووجه مستدير ممتلىء يصعد الدرجات المفضية الى المدخل الكبير المضاء ، وعلى نفس درجة السلم كانت امرأة صغيرة بيضاء ترتدى بنطلونا مائلا الى الصفار وفانلة صوفية دات ياقة عالية وتتدلى من كتفها حمالة طويلة فى نهايتها حقيبة جلدية مربعة لها غطاء كبير ومرصع بقطع معدنية مستديرة ووراءها كان شاب طويل يصعد هو الآخر لم يكن مصريا . ويكتب الشعر ومتزوج من هده المرأة الصغيرة البيضاء دات العيون الكبيرة القلقة ، ويضع على عينيه نظارة طبية ويرتدى سترة بنية مشقوقة من الخلف ، وأرجل بنطلونه الداكن واسعة من أسفل حول حذائه القصير الأسود ، وعلى مسافة أربع درجات الى اسفل من الناحية اليسرى ، كان (أ. ص) واقفا ويديه فى جيوب سترته المفتوحة ، يتفرج على الصور الفوتوغرافية المعلقة فى صف طويل والتى تمثل مشاهد حقيقية من المسرحية المعروضة ، ثم انه التفت بعد أن انتهى من دلك الى الناحية اليمنى ، وراح يقرأ اسماء الممثلين والممثلات التى كتبت باللون الأحمر فى زجاج طويل مثبت على طول الجدار الزيتى المصقول ، والدى يمتد مائلا على ارتفاع مترين تقريبا ، نفس ميل درجات السلم العريضة التى بدأ (أ. ص) يصعد عليها ، حيث المدخل الزجاجى المفتوح.
اتجه الأربعة ناحية المدخل الجانبى القريب . راحوا يتقدمون داخل دهليز طويل مضاء ، ثم هبطوا بعض الدرجات الحجرية التى أوصلتهم الى فراغ له سقف كبير منخفض ومحمول على عدد من الجدران البعيدة المظلمه وعدد من الأعمدة الخرسانية القريبة الثابتة ، وعندما وصلوا الى الناحية الأخرى صعدوا درجا حديديا ينتهى بدهليز آخر له سقف مفتوح وارضية من الخشب ظلت تهتز تحت وقع اقدامهم المتمهلة انحرفوا يمينا وراحوا يرفعون بايديهم ستائر عريضة داكنة من القماش الثقيل الناعم ، وكانت اصوات الممثلين والممثلات تأتى من وراء وكأنها الهمسات البعيدة داخل دلك الفراغ المظلم وعبر هده الستائر المدلاة . وظلوا يفعلون دلك لفترة من الوقت . وعندما انحرفوا يسارا ظهر الضوء وارتفع صوت الكلمات والضحكات العالية وهى تأتى من مدخل حجرة جانبية ضيقة . اقترب الأربعة . كانت الممثلة الشابة المعروفة تجلس فى رداء حريرى أصفر وفى يدها سيجارة مشتعلة . وكانت الحجرة مزدحمة بعدد آخر من الجالسين والواقفين . اقتربت المرأة الصغيرة البيضاء الى الأمام صاحت الممثلة المعروفة مرحة وقامت واقفة ووضعت يدها اليسرى على كتف الأخرى التى اقتربت منها ، ورفعت يدها اليمنى بالسيجارة الى الناحية البعيدة وتبادلتا القبلات غير المسموعة ، ثم تركتها وصافحت الثلاثة الآخرين ، وعادت الى الجلوس وقد أفسحت لها مكانا وأجلستها الى جوارها . وكف الموجودون بالحجرة عن الكلام . مالت المرأة الصغيرة البيضاء على اذن الممثلة المعروفة وهمست لها بان هدا الواقف بينهم هو فلان زوجها . حينئذ تطلعت اليه الممثلة

الشابة ورحبت به مرة أخرى ثم دعتهما لزيارتها فى بعض الاحيان وتساءلت بصوت حاد عما وصلت اليه الامور هناك فى الخارج. تقدم منها الشاعر صاحب الوجه المستدير واعطاها ورقة التى كان قد احدها من المرأة الصغيرة البيضاء فعل دلك وهو يبتسم. قرأتها وسالت عن قلم. اخرج (أ. ص) قلما من حيب سترته وأعطاه لها. وقعت باسمها توقيعا واضحا. ومد احد الواقفين يده وتناول الورقة والقلم قرأها ثم كتب اسمه تحت اسم الممثلة المعروفة. وكدلك فعلت فتاة ترتدى سطلونا من قماش اسود لامع يكشف عن امتلاء ساقيها المستقيمتين وفانلة صوفية سوداء فى صدرها حطوط افقية حمراء وشعرها مشدود الى الوراء ومدلى على ظهرها فى حصلة كثيفة ناعمة كانت ملامح وجهها دقيقة وعيونها واسعة وحالكة مرها واحرى توقف الموجودون بالحجرة عن الكلام، الا ان عدد منهم كان يبتسم وفجأة اندفع احدهم الى داخل الحجرة لاهثا. كان ممثلا معروفا هو الآخر، ووجهه محمر من اثر المكياج، وفى مقدمة شعره الاسود خصلة صغيرة بيضاء، ويرتدى ثيابا واسعة ومزركشة من تلك التى لا يرتديها الناس فى مثل هده الايام تامل الواقفين، صاح:

- «أهلا. عاملين ايه؟»
- «عال. تحب تمضى؟»

-تناول الورقة ومردها على باب الحجرة المفتوح

- «هات القلم»
- «طيب اقراها الأول»

وقع واعاد الورقة والقلم .

- «عن ادنكم. لازم ارجع دلوقت علشان اودع الأمير»

ورفع يده امامه، وقال فى صوت حافت مشروح

«ها هو دا قلب كبير قد تصدع، طاب مساؤك
يا أميرى الحبيب وحملتك الى راحتك الأبدية،
أسراب من ملائكة يرتلون».

وأنزل يده، واضاف بلهجة مختلفة:

«ما الذى يدنوا بهذا الطبل منا؟»

وغمز بعينه اليمنى وهو يتراجع بظهره، ثم اختفى.
تصافح الجميع، ومشى الاربعة الى رواق جانبى قريب، نحو حجرة وحيدة صامتة، ذات مدخل حشبى مفتوح، كانت وراء صالة المسرح.

وصدى الاصوات يتردد فى الفراغ الكبير، عميقا وواضحا.
وكانت مرآة طويلة ومنضدة للزينة، ومقعد صغير.
وفى هذه الناحية القريبة، كانت طاقية معلقة، يتدلى منها شعر مستعار شعر كثتنائى طويل، ناعم مثل الحرير
وفى تلك الناحية البعيدة، كانت اريكة طويلة وحالكة، اريكة دون مساند وينتهى طرفها فى الركن الآخر. وفى دلك الركن الآخر كان مشجب دائرى تتدلى منه أعداد كثيرة من الفساتين الحريرية مختلفة الالوان، التى امتصت قدرا من الضوء المنعكس أما الملكة الأم فقد كانت هنا، تحت المصباح الصغير المدلى على شمتيها اصابع حمراء، وفى حديها اصابع حمراء، وفى عيونها الكبيرة، كحل كثيف اسود ثوبها الحريرى الاخضر ضيق عند الصدر، وينسدل رحبا طويلا من حولها. كانت ترفع الورقة بيدها اليمنى وقد انحسر الكم الحريرى الواسع عن معصمها النحيل الابيض، بينما تلألأت حبات قليلة من دلك التاج الفضى على شعرها الفاحم الملموم. لقد مدت يدها الى ناحية وتناولت القلم المكشوف، وكتبت اسمها على تلك الورقة التى لوثتها الأيدى

«ليتقدم أربعة من رؤساء الجيش
ويحملوا هاملت الى المنصة كجندى
ارفعوا الجثمان. مشهد كهذا
خليق بساح القتال، ولكنه هنا فى غير موضعه
اذهب ومر الجنود باطلاق المدافع».

ومن بعيد، عبر الجدران الخشبية، والستائر الثقيلة الناعمة، سمع دوى القذائف، وجاء صوت التصفيق مسموعا، كأنه آلاف الأقدام الحافية تدرج على أسفلت بارد مصقول رمادى، ثم انها رفعت وجهها القديم المألوف وراحت تبتسم. ولكن بدموع.

- ٩ -

كانوا يتكدسون. مئات الأجسام. مئات الوجوه البيضاء والسمراء. كانوا يتشبثون بحافة الرصيف وهم يتماسكون ويتمايلون أمام ضغط الموج التى تتدافع من ورائهم بينما هى تشب على أطراف الاقدام. وفى عرض

الطريق الكبير كان عدد من الأولاد والبنات يتراجعون بظهورهم وهم يهتفون ويلوحون بأيديهم ثم زحمة شديدة من الشباب الصغار تتقدم صوبهم مرددة الهتافات التى راحت تتصاعد مدوية بين الجدران الرخامية المصقولة.

- ١٠ -

عندما بدأوا يغنون نشيد سيد درويش «بلادى بلادى» لم يكن قد انصرفنا بعد وعندما حاولت أن أغنى معهم لم اتمكن. لقد حاولت كثيرا وقلت لنفسي ان احدا لن ينتبه الى صوتى بين هذه الاصوات الكثيرة العالية وفتحت فمى، ورددت الكلمات الأولى من النشيد، الا انى لم البث أن توقفت ولم اتمكن بعد ذلك من التغلب على ترددى أبدا وعندما كنا نجلس فى بار «فيبيسيا» أخبرت صديقى بحقيقة الأمر، فرد على بأن هذا شيء مروع. وقد وافقته لأنى لم اكن راضيا، ولكنه قال لى ان الوضع فى هذه الحالة يبدو مدهشا تماما، لأن مظهرى لا يمكن أن يوحى لأحد بأننى يمكن أن اخاف لهذه الدرجة الغريبة. وعندما التقت بى عند المقهى التى فى الميدان، وطلبت منى ان أوصلها الى بيتها لأن الوقت كان متأخرا، فكرت فى هذا الكلام جيدا ورأيت انه كان على خطأ. وانه من الواجب على أن أخبره عندما أراه بأن ذلك الذى منعنى لم يكن الخوف، ولكنه . . .

- ١١ -

كعوب عاليه. كعوب ليست عاليه. كعوب تآكلت ومالت الى جانب أحذية سوداء. أحذية بنية اللون أحذية لها أربطة أحذية ليست لها أربطة. أحذية تغطى القدم. أحذية تغطى سمانة الساق. صنادل. سيقان متحركة. سيقان ثابتة. مضمومة. منفرجة. متباعدة. عارية. مغطاة بسراويل الأقمشة الصوفية من الاقمشة الخفيفة. سترات ثقيلة. مشقوقة من الخلف. مشقوقة من الجانبين بلوفرات معلقة وبها فتحة مثلثة. بلوفرات مفتوحة ولها أزرار. فانلات صوفية ولها فتحة مستديرة. لها رقبة عالية قمصان من الكستور. من القماش الخفيف. بلورات ملونة. مشجرة. أيدى خالية. أيدى تحمل كتبا. حقائب. أوراق. مناديل. أقلام. أيدى مضمومة. مفتوحة. تشير. تتماسك. تعبث. وجوه سمراء. وجوه بيضاء. عيون غاضبة. باسمة. ساخرة. خجلة. عيون خائفة. شعور طويلة. قصيرة. أجساد تتحرك. تتلاصق. تروح تجيء. تتباعد أجساد واقفة أجساد جالسة. أجساد محمولة على الاعناق. تقرأ فى الأوراق الصغيرة والمكتوبة.

- ١٢ -

وفى الجهة الاخرى، كانت صفوف منتظمة من الرجال الذين يرتدون الخوذات والملابس الرسمية تتقدم ناحيتهم فى خطوات قصيرة وسريعة. كانوا يشمرون اكمام قمصانهم وفى اقدامهم احذية جلدية ذات أعناق طويلة سوداء وفى أيديهم عصى صفراء ذات فواصل ظاهرة ودروع حديدية كبيرة وبطيئة.

- ١٣ -

كان (أ ص) قد خلفها وراءه الآن. وفيما هو يتقدم فى طريقه الى الميدان الكبير، كانت الرعشه الحارة التى دأبت على المجيء من داخله قد أوشكت، وشعر بحلقه وهو يزداد مرارة وجفافا وشفتيه تباعدا وامتلاء. وراح المطر يتساقط رذاذا، كانت حباته الرفيعة تتناثر دونما انتظام فى هالات الضوء التى تحيط بقمم المصابيح الكبيرة العالية.

وكان الرجال الذين يقفون فى الجهة الاخرى، قد اقتربوا واصطدموا بهؤلاء الذين كانوا يزدحمون فى الميدان، وتعالت الصيحات وارتفعت العصى عاليا، راحت تتمايل وتختفى لتعاود الارتفاع من جديد.

- ١٤ -

ومع الضربة الأولى، لم أشعر بالالم. الا أننى عندما ملت بوجهى واسعفت شرارة الضوء، تركت فى عينى أثر من النار.

(القاهرة صيف ١٩٧٣)

هنر فرر حيوتس تجمع شعبي رسم على قماش من مراكش
(اسفل تفاصيل الرسم)

جاك بول دورياك

فنون قرية الحرانية

فى بداية الاربعينيات بدأ المهندس المصرى المعمارى رمسيس ويصا واصف تجربة فريدة بمدرسة اولية فى احد احياء القاهرة القديمة. قصد منها ان يتيح لتلاميذ هذه المدرسة فرصة التعبير الحر عن قدراتهم الابداعية، بواسطة فن من الفنون التي عرفتها مصر منذ القدم، ألا وهو فن استخدام النول (النسيج).

كان المهندس واصف يؤمن بأن لدى الاطفال الذين لم يحظوا بعد بتربية مدرسية فنية تلك الملكة الفنية المطرية التي يمكن ايقاظها وتوجيهها بواسطة التدريب على المهارات اليدوية اللازمة لصناعة النسيج. - من اجل هده الغاية وقع اختيار المهندس ويصا واصف على فن النسيج بواسطة السدى (أي الخطوط الطولانية Technik der Hochkette) دون الاستعانة بنماذج أو تصميمات توضح موضع التنفيذ، إذ أن هذه الطريقة تتيح للأطفال فرصة طويلة ومثمرة ليكشفوا عن مواهبهم.

وجاءت نتائج هذه التجربة بالفعل محققة للآمال التى عقدت عليها، واثمرت فى حالات متعددة ثمارا فنية رائعة، وامكن بعد الحرب العالمية الثانية عرض بعض نماذج هذه الاعمال فى المدن المصرية، ثم فى دار هيئة اليونسكو بباريس.

بعد هذا النجاح قرر رمسيس ويصا واصف وقرينته السيدة صوفيا حورحى ان يعيدا التجربة على نطاق اوسع، وان يعيداها هذه المرة فى منطقة ريفية بعيدا عن مؤثرات المدينة. وهكذا قاما ببناء مركز الفنون اليدوية بالقرب من قرية الحرانية، على بعد كيلومترات قليلة من اهرام الجيزة. واقيمت مبانى المركز حسب الطراز الريفى المألوف على مساحة من الارض زرعت فيها ايضا نباتات الألوان، إذ اتبع صناعة ألياف الصوف المستخدم بواسطة الألوان الطبيعية.

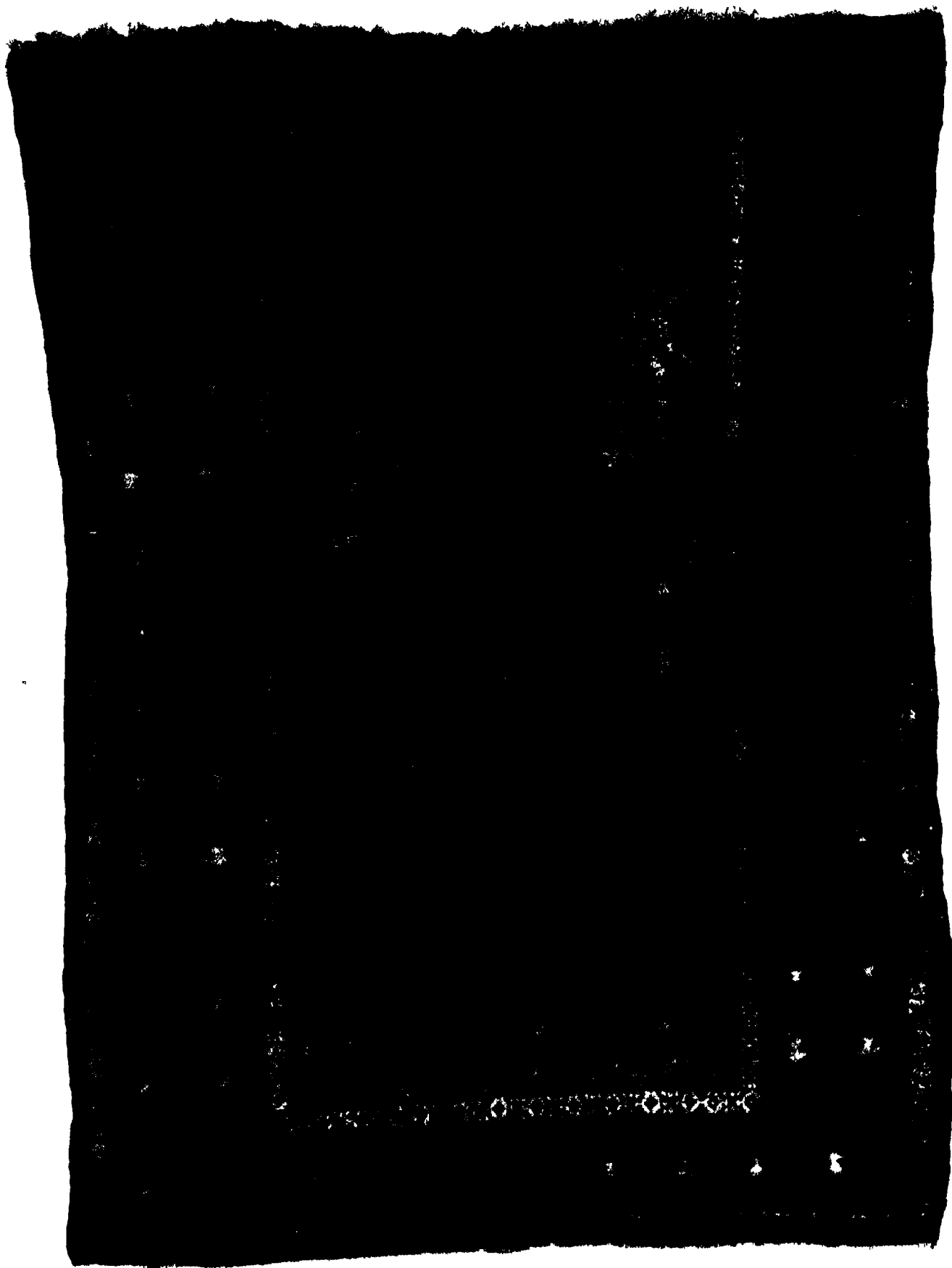
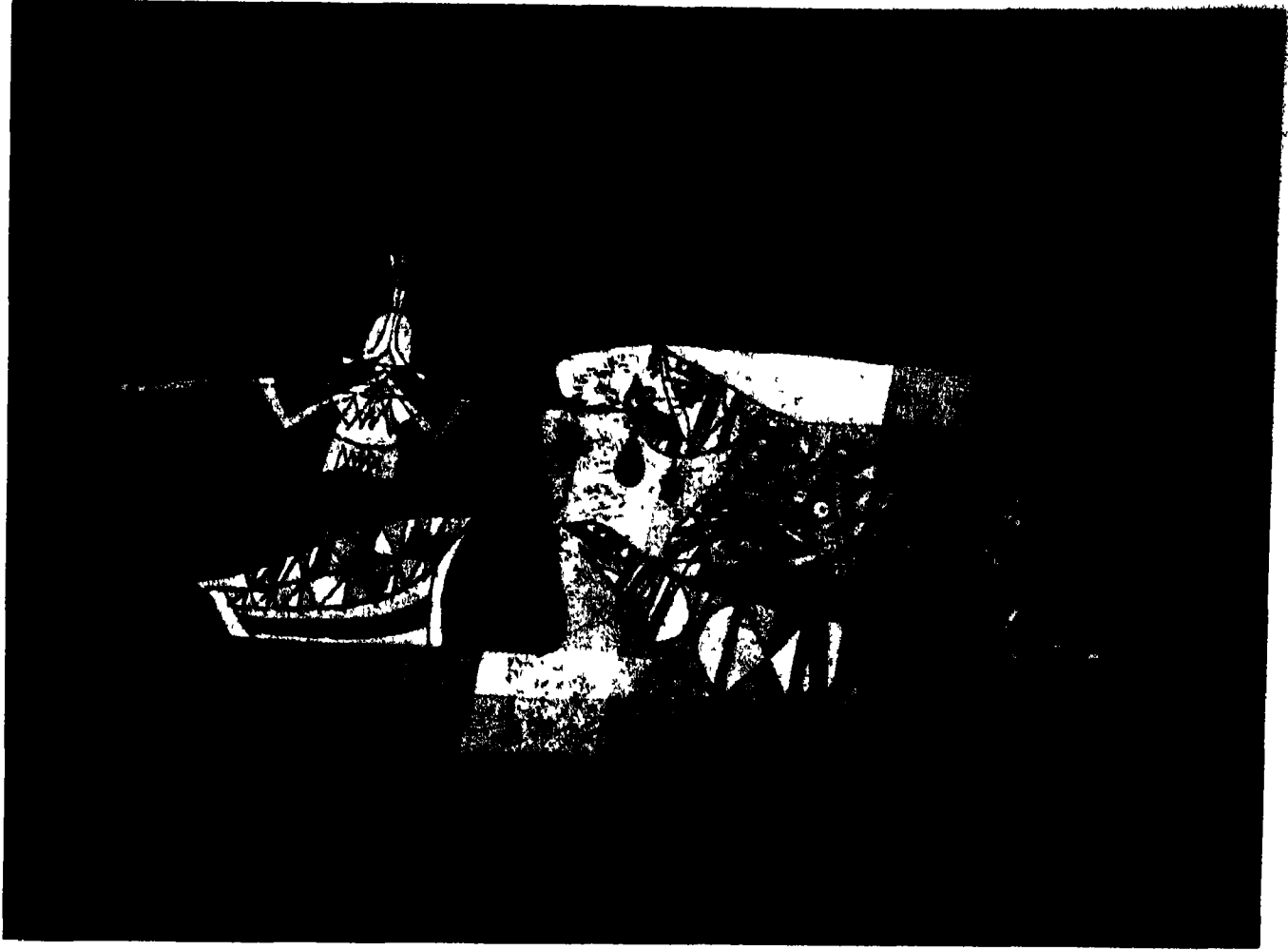
وبدأ رمسيس ويصا باختيار مجموعة من اطفال الفلاحين الذين جاوزت اعمارهم الثامنة، وكل ما طلب من الاطفال هو الاجتهاد، ومن البداية استبعدت جميع الضغوط التى تقيد العمل بما فى ذلك تحديد اوقات للعمل، ومن البداية حددت للاطفال اجور مناسبة . . .

وهكذا اكتسب المشروع بعدا اقتصاديا واجتماعيا بجانب الأبعاد الفنية والتربوية. وكان رمسيس ويصا واصف حريصا على اداء واجبه التوجيهى دون ان يتدخل مباشرة فى عمل هولاء الفنانين الصغار - فالهدف هو ممارسة التعبير التلقائى. وامتد النشاط الفنى فى مركز الحرانية الى فنون أخرى من الفنون الحرفية، فشمل صناعة السجاد (الكليم) والسيراميك (الخزف) والرسم على الزجاج وغيرها. ومازال سجاد الحائط يحتل مكان الشهرة الاولى بين منتجات مركز الحرانية. ومنذ عام ١٩٥٨ حتى الآن عرضت نماذجه فى معظم الدول الاوروبية ولاقت إعجابا كبيرا، لما تتصف به من شخصية متميزة تبتعد به عن نماذج الفلكلور المألوفة، فهذا السجاد الذى ابدعته تلك الفطرة الفنية يشع جو الريف والحياة اليومية المصرية ويزاوج بينها وبين الرؤية الشاعرة الحرة.

والنماذج التى اخترناها على هذه الصفحات من بين المجموعة التى عرضت اخيرا بمعرض «*La Demeure*» بباريس، والجدير بالذكر ان هذا المعرض متخصص فى عرض تجارب فن النسيج المعاصر.

عطیات سلیم حوض ازهار

صورة صفحة ٨٠
مقطع حلال مسجد حوسباد بالقرب من بلخه . افغانستان ، تصوير جوروبيه بول

سجادة صوفية
اصباد . تركيا . القرن الثامن عشر ، متحف الشعوب ميونخ

سجادة صوفية ، مجهولة الأصل
متحف الشعوب ، ميونخ

بول كليه · الصيد

FISCHES NACHTGESANG

—

◡ ◡

— — —

◡ ◡ ◡ ◡

— — —

◡ ◡ ◡ ◡

— — —

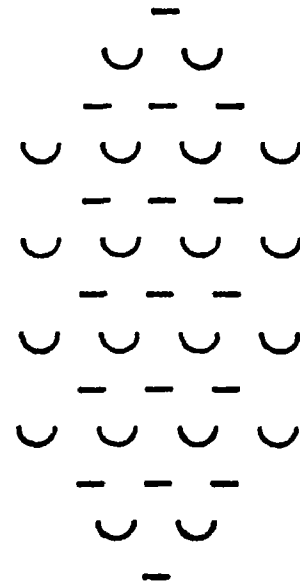
◡ ◡ ◡ ◡

— — —

◡ ◡ ◡ ◡

— — —

◡ ◡

—

الاسماك ، كما يقال ، لا تتكلم ، ولا تستطيع الغناء ،
ولكن ربما صدر عنها ما يشبه الغناء حين تفغر وتغلق الافواه بانتظام
وقد سجل الأديب الالماني الساخر كريستيان مرجن اشترن غناء الاسماك
في مجموعته الشعرية Die Galgenlieder . ونستطيع تقليد غناء الاسماك ،
كما يلمح مرجن اشترن في قصيدته ، إذ نفتح ونغلق الافواه دون أن ننطق
شيء والاسماك تغني هكذا بجميع اللغات . ولا حاجة بنا الى ترجمة
هذا الغناء

النظريـة الموسيقيـة بدأت في سومر

قبل أعوام قـدمت الدكتورة دشسن حيلمين -Duchesne Guillemin من جـامعة ليبح في بلجيكـا، بحثـاً سمته «النظرية الموسيقية تبدأ في سومر: اكتشاف سلم موسيقي بابلي»، أوردت فيه الدليل على وجود نظام موسيقي في بلاد سومر، التي عرفت فيما بعد ببلاد بابل، اشتمل على أول سلم دياتونيكي[1] (منتظم القوة) في تاريخ الموسيقى، وربمـا أيضـا على نظـام شـكلي للاوريـة. إن الآلات الموسيقية، وخصوصا القياثير والكنابير من بلاد الرافدين القديمة (سومر، آشور وبلاد بابل)، كانت معروفة من عدة أعوام خلت. فليونارد وولي Leonard Woolley مثلا، إبان التنقيب في الأضرحة الملوكية الشهيرة في أور، كشف عن بقايا تسع كنابير وثلاث قياثير .والعاهل المدعو (شولجي) الذي حكم في اور حوالي ألفي عام قبل المسيح، كان يتبـاهى بمعرفته العزف على الكنّـارة الرخيمة ذات الأعناق الثلاث، والآلة ذات الأوتار الثلاثة التي تشرح القلب، وعلى الأقـل عشر آلات موسيقيـة أخرى، لا تُعـرف أشكالها حاليـاً.

لقد كـان الموسيقيون فئة حرفية هامة في ما بين النهرين، وأضحى بعضهم موظفين ذوي مناصب رفيعة في البلاط. كـانت الموسيقى تُلقن في مدارس بلاد الرافدين، وكان التلميذ غير الموسيقي موضع ازدراء زملائه. بيد أنه لم يكن يُعرف شيء عـن الموسيقى ذاتهـا. لـكن خـلال بضعـة من الأعوام المنصرمـة، بفضل لوح طيني في متحف جامعة بنسلفانيا، مكتوب بالخط المسمـاري وباللغـة البـابليـة، ومشتمل على بعض النقـوش السومريـة، تمّ الوقوف على دلائل إيجابية على وجود نظام موسيقي، كمـا تمّ الكشف عـن وجـود سلم موسيقي. إن كتـابة الرقيم الطيني تعود إلى (١٥٠٠) سنة ق. م.، لكن محتوياتها تعود إلى حقب أقدم بكثير

إن الفضل في ترجمة وتفسير الرقيم الطيني يعود إلى ثلاث سيـدات مترجـات: الـدكتورة آن درافـكورن كيلمر Anne Draffkorn Kilmer، ومسـاعدة أستاذ في جامعة كـاليفورنيـا - بركـلي، والـدكتورة دشسن جيـلمين من جامعة لييج ببلجيكا. لقد استخرج اللوح قبل سبعين عاماً[2] - من قبل جامعة بنسلفانيا - في (نيبور) التي كانت مركزاً ثقافياً للهلال الخصيب لعدة قرون. وهو، لا ريب، لوح تمرين مدرسي، أي نسخة تلميذ من نص تمريني، هيأه أحد أسـاتذة مجمع نيبور العلمي (أكسفورد العـالم القديم). ويحمل اللوح الطيني، في الأصل، ستـة أعمـدة من النص المسمـاري، ثلاثة على كل جانب، لكن القطعة التي استُخرجت وجُلبت إلى متحف الجـامعة كـانت مجرّد شطر من اللوح الأصلي، وكـان المصون منها أجزاء فقط من ثلاثة أعمدة على الوجه، ولا شيء في الواقع على الخلف. ولدى الفحص الظاهري، لاح أن المحتويات رياضية ومعجمية الخصائص، ولما كان ذلك ضمن نطاق البحث المسمـاري، فقد لبث هذا اللوح غير مـدروس في أدراج المتحف طوال هـذه الأعوام.

---

١) السلم الموسيقي الدياتونيكي Diatonic يضم ثمانية أصوات بدءاً من الدرجة الأولى Tonique، وانتهاء بالدرجة الثامنة. جواب (قرار النغمة) Octave AuTonique وكل صوت منه يمكن أن يكون بداية لسلم جديد، وتتألف أصواته من صوت ونصف صوت، بعكس السلم الكروماتيكي Chromatic الذي تتألف أصواته من أنصاف أصوات متتابعة (١٢ علامة) بعد العلامة الأولى فيكون مجموع علاماته ١٣ صوتاً.

٢) ٧٠ عاماً قبل تاريخ إعداد هذا البحث.

انطون بروكنر ، صفحة من السيمفونية الثامنة

Verklärte Nacht von Richard Dehmel

für sechs Streich-Instrumente

Sehr langsam

pp

immer leise

pp

immer leise

immer leise

immer leise

immer leise

غير أنه قبل بضعة أعوام، كانت الدكتورة (اكيلمر) تعدّ دراسة على شرف (بنّو لاندسبرجر) - Benno Lands-berger - عميد الآشوريات بمناسبة الذكرى السبعين لمولده، وطلبت السماح بنشر اللوح في دراسة عنوانها «قائمتا أرقام مافتيح لعملية حسابية»، وقد طبعت هذه القدراسة في مجلة أوربنتاليا وهي مجلة علمية للمعهد الحبري في روما. وأثناء إعداد هذه الدراسة المعتمدة على نسخة مصوّرة حصيصاً، تبيّن لها أنه بينما كان العمودان الثاني والثالث مشتملين على قائمة بأرقام وأشياء وعمليات تعود إليها، فإن العمود الأول كان فريداً تماماً، إذ كان يصف أوتار آلات موسيقية، وما الى ذلك من أسماء الأوتار مع أرقامها وعلاقتها بأسماء الأوتار الأخرى، أو ربما بآلات وترية معينة إن المفتاح الرئيسي لفكرة أن بعض الأرقام مثلت أسماء الأوتار عرضت للدكتورة (كيلمر) من واقع أن بعض الأوتار كانت تدعى (أربعة خلفي، ثلاثة خلفي) وهذه الأصطلاحات قد عثر عليها بلوح لم ينشر حتى الآن، مستخرج قبل ثلاثين عاما في أور، وقد وضعت نسخة منه تحت تصرّفها من قبل العالم المسماري الشهير أوليفر گرني (Oliver Gurney) في أكسفورد. ذلك اللوح يخصّ آلة ذات تسعة أوتار، كانت أوتارها التسعة تُرقم بالتعاقب ۱، ۲، ۳، ٤، ٥، ٤، ۳، ۲، ۱، والأوتار الأربعة الأخيرة كانت تسمى هناك «أربعة خلفي»، «ثلاثة خلفي» إلخ.

لكن الدكتورة (كيلمر) عالمة مسمارية وليست موسيقية، لذا لم تكن مهيأة للتغلغل عميقا في السمات والدلائل الموسيقية لمحتويات ذلك اللوح الطيني. عام ١٩٦٢، قدمت الدكتورة دشسن حيلمين إلى جامعة شيكاغو مع قرينها، وكان عالماً إيرانياً بارزاً، حيث كان محاضرا زائرا وهناك درست محتويات الرقيم الطيني مع الدكتورة كيلمر. إن الأستاذ هانس گوتربوك Hans Guterbock، من المعهد الشرقي، أسدى العون كذلك في قراءة عدة علامات حاسمة، ومع أن تصوير اللوح الذي استندت عليه الدكتورة كيلمر في دراستها، كان دقيقا للغاية، فقد جلبت اللوح ذاته إلى شيكاغو، وذلك لتتاح مقارنة النسخة المصورة مع النسخة الأصلية لضمان صحة القراءة.

إعتماداً على ترجمات الدكتورة كيلمر وشروحها اللغوية، مضت الدكتورة دشسن حيلمين في تحليلها للنص من الوجهة الموسيقية، فلاحظت أن الرقمين الأول والثاني لكل خط (سطر) فردي، يكونان متوالية منتظمة: ۱،٥، ٢،٦، ٣،٧، و٤،١، ٥،٢، ٦،٣، وأنه بسبب ذلك كان هنالك تعاقب لثلاث طفرات للخوامس، وأربع طفرات للروابع، مما دلها على اوزنة آلة وترية. وُصف أحد الأوتار بأنه «رفيع» وهذا تمّ على نصف نغمة كائنة بين الوترين الثالث والرابع. لقد فطنت أن الدرجات كانت ذات ارقام تختلف عن أرقام الأوتار (فالاخيرة كانت ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٤، ٣، ٢، ١ بينما الأولى كانت ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧)، وقادها ذلك إلى التوصل أن الوترين الثامن والتاسع يعادلان الأول والثاني، الذي يشهد على نظام الأوزنة النغمية السباعية، ويشمل المكافىء للبعد الصوتي الثامن (الجوب).

لقد نشرت دراستها الأولى عام ١٩٦٣ في المجلة الفرنسية (المجلة الموسيقية)، لكنها الآن قامت باكتشافات أوسع قائمة على أساس دراسة معادة للوح الطيني المحفوظ بمتحف بسلفانيا، وعلى لوح طيني آخر منشور منذ أمد بعيد، من متحف برلين.

وخلاصة القول، إن الدكتورتين (دشسن جيلمين) و(كيلمر) قد أسهمتا إسهاماً أساسياً في تاريخ الموسيقى، وأضافتا أكثر من ألف عام من المعرفة إلى هذا النطاق من البحث الذي كان حتى الآن يُستقى من المصادر الأغريقية فحسب.

(ترجمة. يعقوب أفرام منصور بغداد/العراق)

يوهان ادم كلين ضيوف من الامبراطورية العثمانية في فيينا ١٨١٧

قصائد تركية

CHRISTINE BUSTA · *Turkische Gedichte*

Aus einem Reisebrief

Fragt mich nicht nach der Geschichte,
dem Erhabenen oder den Zeichen der Zeit!
Zwischen Istanbul und Edirne
uber dem ebenen, baumlosen Land
stieg die Sonne, der goldene Basileus,
klirrten die Grillenkohorten des Mittags
um glühende Distelhäupter,
ging weithinschauend am Abend
ein Schäfer Allahs auf Stelzen

Alt-Ankara

Dörrend wie Schwalbennester am Fels
Reiche, zerbaut zu Hutten,
Römersteine, gebacken in Lehm,
geköpfte Cäsaren als Mauerschläfer
Ein geduldiger Tamerlan ist die Zeit,
raumt den Bettlern die Zitadelle,
bröckelt das Tempeldach von den Säulen
fur die Brut gravitätischer Störche

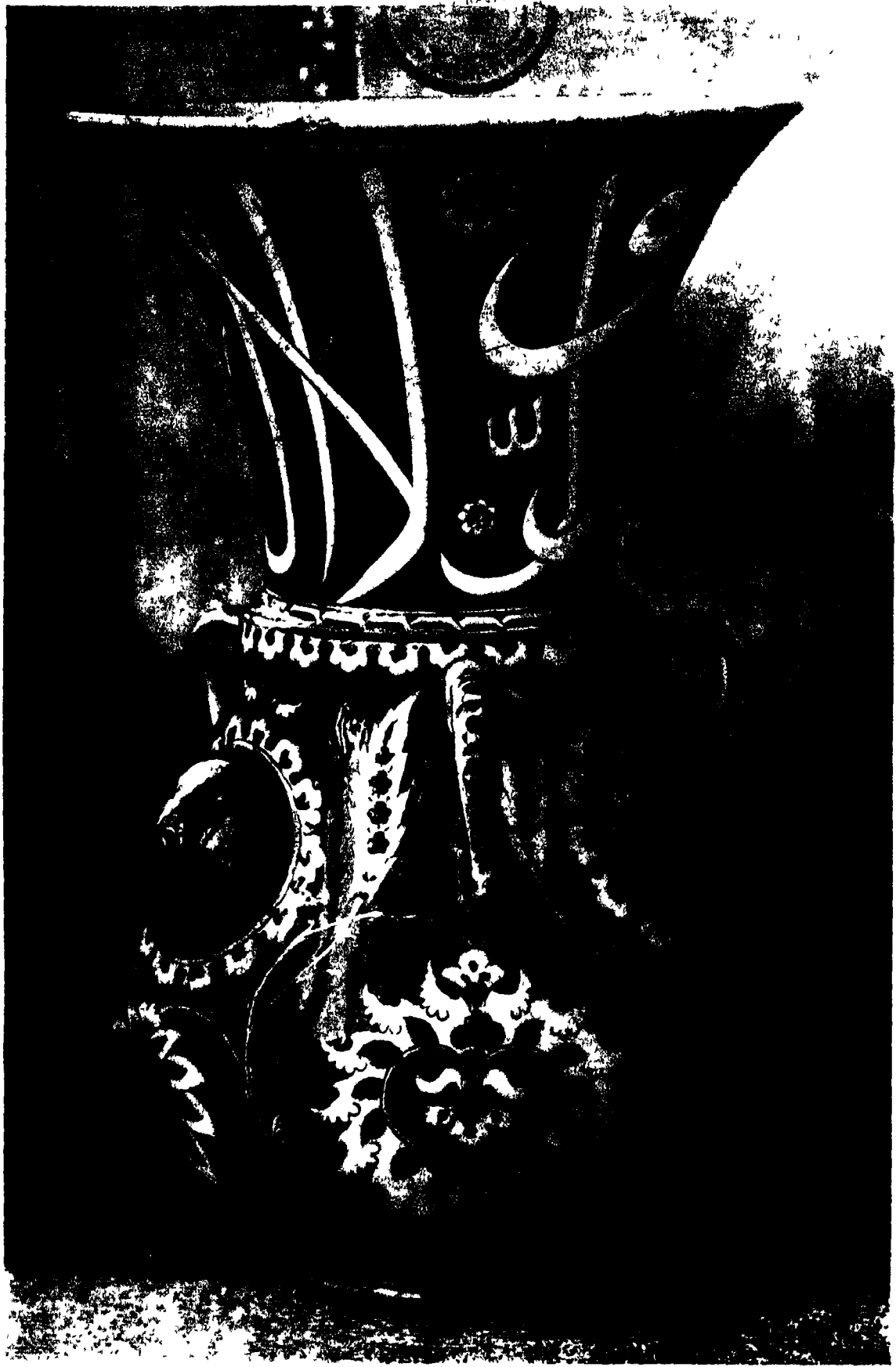
Verlaufen in Istanbul

Sesam streun die Backer auf die Kringel,
winziges Ölkorn, das den Mund mit Fremde
fullt Wem bin ich witternd auf der Fährte?
Im Gewirr der steilen Schattengassen
mischt sich dem Geschmack des Unvertrauten
die vergessne Zauberformel Sesam!
Öffne dich! Von Marchenglanz geblendet,
tret ich in den Orient der Kindheit,
mir zu Fussen gluht das Goldne Horn

Inselsommer (Burgaz)

Vertrocknet ist der Mond in den Zisternen,
die Eimer schwingen leer, die Schläuche brockeln
Das Wasserschiff ist wieder nicht gekommen,
und keine Wolke Unauslöschlich brennen
die Sterne sich in Augen ohne Schlaf

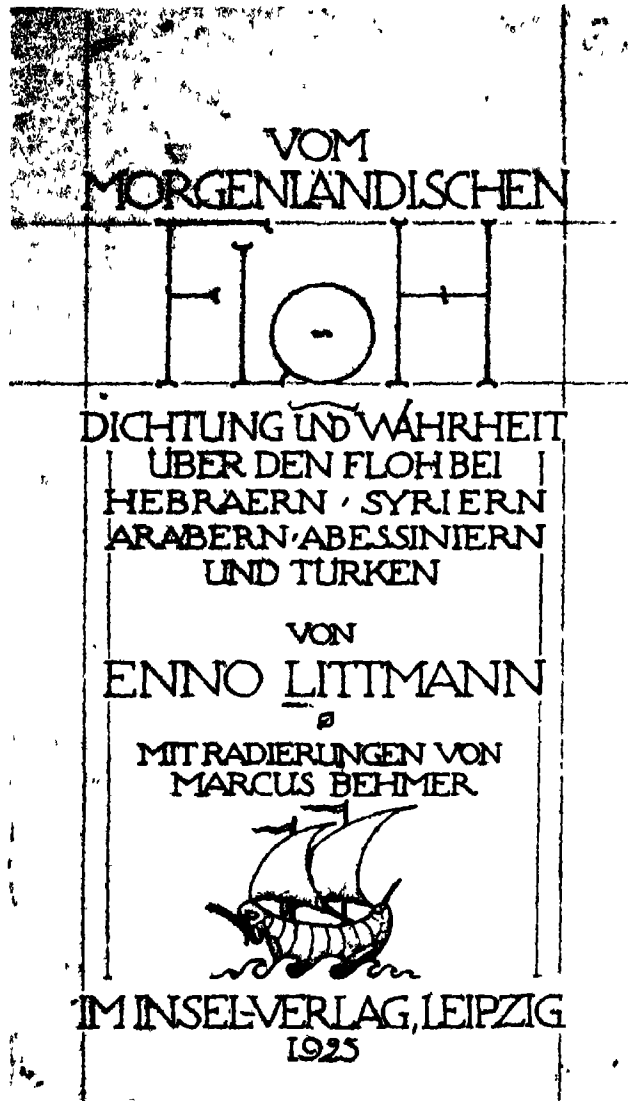
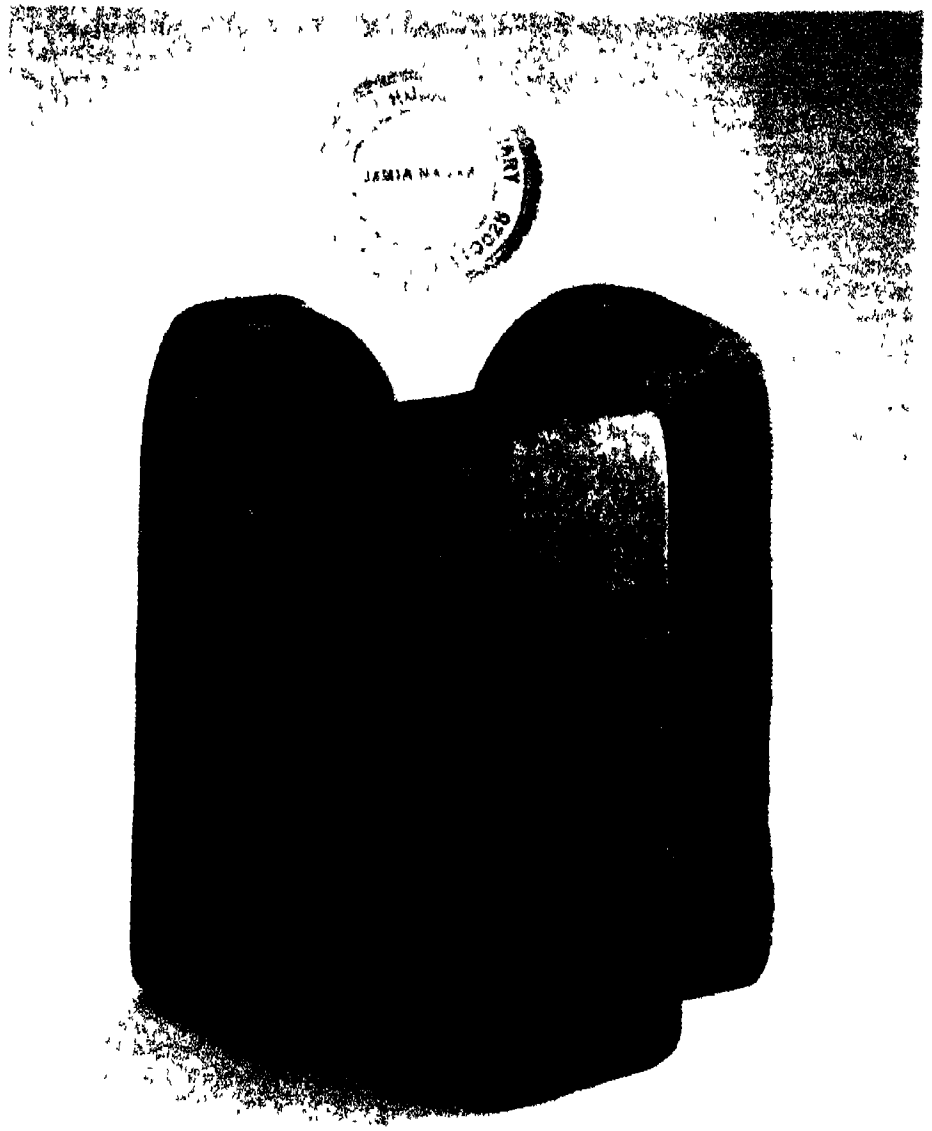
مصباح جامع دمشق

من الجامع الاقصى بالقدس. المتحف البريطاني، لندن

صور صفحتي ٩٠ و ٩١ عن المجلد الرابع من تاريخ الفن الذي نشرته دار روبيلين
وعنوان هذا المجلد « الفن الإسلامي » ، من وضع جانين صوردل/تومين وبرتولد شبولر ، برلين ١٩٧٣ .

DIE GESCHICHTE VOM FLOH UND SEINEN BRÜDERN

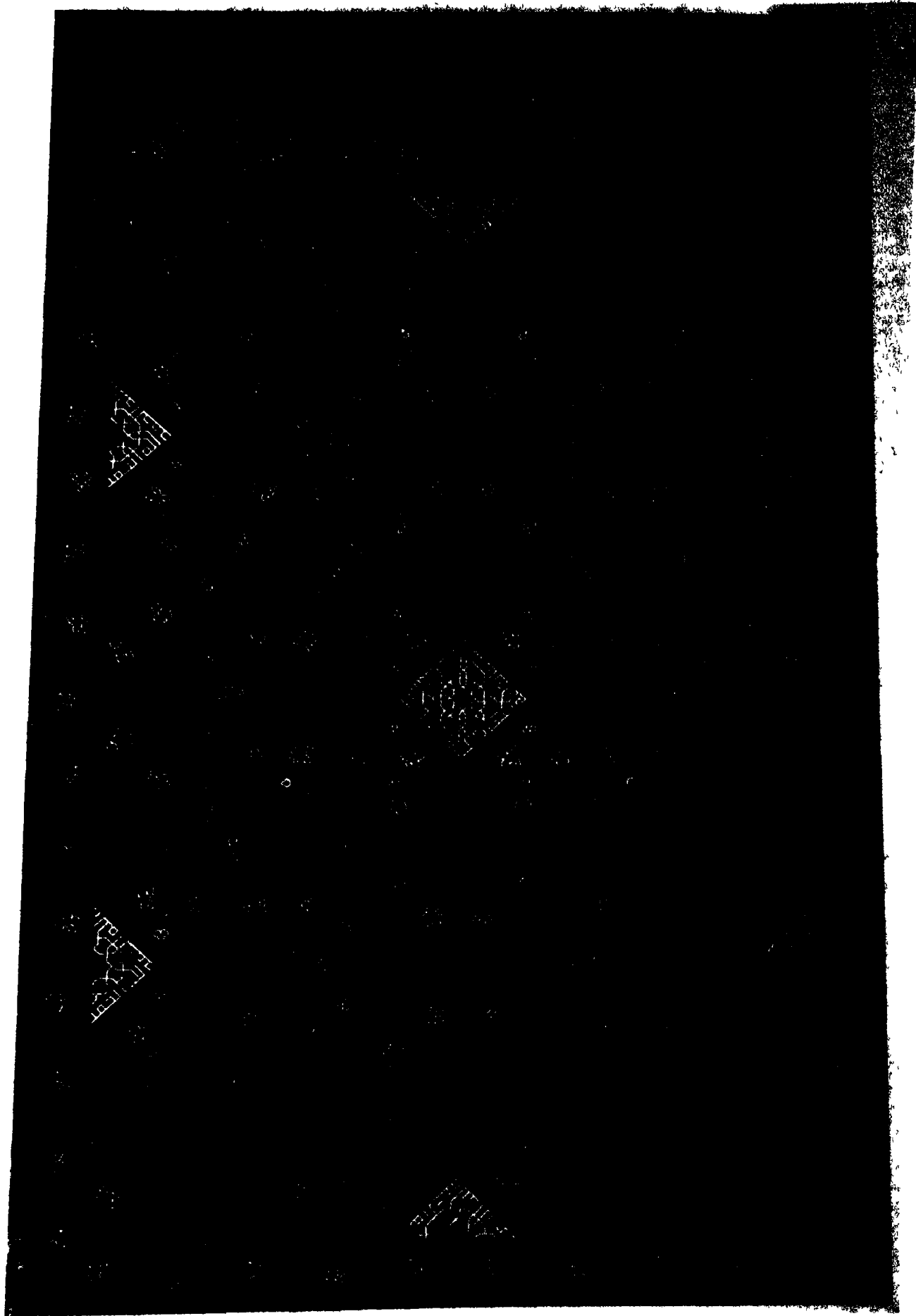
Ein Volkslied aus Beirut und dem Libanon

Vernimm in Andacht die Geschichte
Und hör von mir, was ich berichte
Was soll ich dir vom Floh nur sagen!
Was mußt ich gestern von ihm ertragen!
Was ich dir vom Floh erzähle,
Das ist wahr, bei meiner Seele!
Er schlüpfte unter meine Decke
Und durchsuchte jede Ecke
Er kam an meine Seit' gegangen,
Und seine Zähne waren Zangen
Meine Kleider all zerriß er,
Keinen heilen Faden ließ er
Wer's geschaut, ach, wer's gesehen!
Um meine Kraft war's bald geschehen
Von seinen Bissen litt ich – ach! –
Lief fort, verbarg mich auf dem Dach,
Versteckte mich, bis der Tag begann
Und rief, da kam viel Volks heran
Aus seinem Fell machten wir ein Faß
Das zehn Zentner Öles maß,
Schickten den Rest zum Gerberhaus,
Zehn Wasserschläuche wurden draus
Von seinem Fell schoren wir die Woll,
Stopften achtzehn Betten damit voll,
Daß achtzehn Betten daraus kamen,
Außer dem, was seine Schwestern nahmen
Von seinem Blute zapften wir ab,
Was achtzehn volle Krüge gab,
Achtzehn, über zwanzig gar,
Ungerechnet was noch übrig war

Wir brachten sieben Ochsengespann,
Die schleppten ihn hinter die Mauer dann
Hinter die Mauer schleppten wir ihn,
Draußen vorm Dorf versteckten wir ihn,
In ein Loch gruben wir ihn ein –
Froh ward ich und litt nimmer Pein,
Froh ward ich und lebte in Frieden drauf –
Ich hab's berichtet nach seinem Verlauf
Und – o Gott, der niemals fehlt! –
Reine Wahrheit nur erzählt

صفحة من كتاب المستشرق «ايبو ليتمان»
مع رسوم من عمل ماركوس بيمر . دار نشر اينزل ، ليزيج ١٩٢٥

سيراميك، عام ١٩٦٥

سيراميك، عام ١٩٧٥

سيراميك من عمل اوتو ماير
(من مواليد عام ١٩٠٣ ، ويقطن بالقرب من مدينة بريمين) .
من معرض الفنان بمتحف مدينة بريمين (متحف فوكه)، عام ١٩٧٥
ويعتبر اوتوماير من كبار الفنانين الالمان فى مجال السيراميك، ويلمع هذا الفنان بوجه خاص فى صياغة الاواني. وننشر في التالي نموذجين منها يعودان الى عامى ١٩٦٥ و١٩٧٥ .

تبريز
المسجد الازرق . المدخل

Aufrichtig glauben

«الايمان الصادق» ، من عمل أحمد مصطفى (مصر) .

العدد ٢٨ ١٩٧٦ العام ١٣

يصدرها: ألبرت تايلا

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

ترجمات Dr. Mustafa Maher, Kairo, Dr Nagi Naguib, Berlin, Dr Magdi Youssef, Bochum, Dr Abdel Ghaffar Mikkawy, Kairo

دار النشر F Bruckmann Verlag, Postfach 27, Munchen 20, Bundesrepublik Deutschland

Nr. 28 1976 13. Jahr

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

صورة الغــلاف :

للفنــان علي الدسوقي ، القــاهرة ، ١٩٧٥

تطهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين فى السنة ـ الاشتراك ١٢ مارك ألماني عربي ،ـ النسخة الواحدة ٦ مارك ألماني؛ ثمن الاشتراك المخصص للطلبة ٧٫٥٠ مارك ألماني ـ تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, Munchen

صف الحروف . Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير Adresse der Redaktion. Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

هارتموت فون هينتج

أربعة أجيال... هل هي أربعة عوالم؟

يتناول المقال التالي قضايا التربية في المجتمع الصناعي المتقدم، ويعرض لمشكلة الأجيال ومشاكل النشء في ظل نظام توزيع العمل في المجتمع الصناعي الحديث. وبطبيعة الحال تختلف قضايا التربية والتعليم وقضايا النشء في المجتمع الصناعي العربي عنها في المجتمعات النامية والمجتمعات العربية.

قد تكون بعض جوانب القضية التي يطرحها المؤلف غريبة على القارىء العربي. ولكننا نقدمها أيضا لغرابتها، نقدمها باعتبارها مشاكل الغير، ومنظور رؤيته لمشاكله التربوية الحيوية ومؤلف المقال من أبرز التربويين العاملين في حقل التربية العملية والتجريب في ألمانيا. وهو ينظر إلى قضية الأجيال من منظور خبرته العملية كمرب للنشء. وهو حين يطرح القضية يعبر أيضا عن الهوة بين القضية كما تواجهه في الممارسة والواقع وبينها حين يحاول التعبير عنها والتنظير لها واقتراح الحلول لها.

°

لقد صيغ الموضوع الذي طلب مني لهذه المحاضرة[1] على هيئة سؤال يتناول شيئا يتسم بالغموض. بالإضافة إلى ذلك، فهو يتضمن من وجهة نظري أربعة أسئلة أخرى

- ما هو الجيل؟
- لماذا يدور الحديث هنا عن أربعة أجيال؟
- كيف يمكن فهم هذا التعبير المجازي «صورة العالم» - لطفل على سبيل المثال-؟
- ما هي أسباب إلقاء هذا السؤال؟

وعند ترتيبي للأسئلة المذكورة، لاحظت أن جزءاً كبيراً من المشكلة المعنية يكمن في طرق تصورنا وتفكيرنا.

فنحن نرى عالم حياتنا المشتركة يتفكك بعضه عن بعض، فهناك عالم للأطفال، وعالم للشباب، وعالم للشيوخ. وتشكل هذه العوالم الثلاثة هوامش جانبية لعالم الكبار (أو البالغين) ويعيش بعضها عن البعض الآخر في عزلة، بل إن علاقة بعضها بالآخر علاقة عدائية.

ونحن نبحث عن الأسباب، أو نسعى لمعرفة الأسباب.

وما لا نلاحظه هو أن هذا التقسيم نتيجه لادعاء الكبار أن من حقهم تنظيم العالم وفقاً لأغراضهم . وهو تقسيم نجده نحن لأسباب أخرى، فمعظم التدابير والإجراءات التي نتخذها لكي نعيد الأطفال والشباب والشيوخ إلى عالم مشترك، تفترض أن الطفولة والشباب والكهولة هي أشكال خاصة للحياة، وأنه ينبغي أن نغير بعض الشيء من هذه العوالم الثلاثة، ومن علاقتنا بها بدلا من أن نغير من عالمنا الأصلي الذي خلق هذه المجالات الثلاثة.

وهكذا قادني الترتيب السابق . . . إلى تصور أعمق . . . عن الموضوع المطروح.

•

---

١) ألقيت هذه المحاضرة في افتتاح مؤتمر العلوم الاجتماعية الذي عقد بمدينة كيل عام ١٩٧٥

ما هو الجيل؟

الإنسانية لم تكن لتوجد، ولا الحضارة ولا ما نسميه التعليم أو التربية أو التقاليد، وما يرتبط بها من صعوبات ونزاعات . . . والشخص الذي يمكنه أن يحصي الأجيال كذلك لم يكن ليوجد . . . وما كان لمفهوم الأجيال وتعاقبها أية قيمة . لو أن الإنسانية كانت تتناسل مثل الجعران أو اليرقات ثم تختفي عن ظهر الأرض مرة واحدة، كي تظهر مرة أخرى بصورة مختلفة.

من هذه المداعبات الخيالية التي قرأت عنها مؤخرا لدى كارل مانهايم[٢]. (من أن دافيد هيوم تخيلها متمثلا في ذلك بالفراشات والديدان) لا يمكن أن نتعلم شيئا قطعا عن معنى «تغير الأجيال»، ولكننا قد نعرف شيئا عن عواقب هذا التغير . عن معنى التقاليد . . . عن معنى استمرار العطاء . . . عن معنى تغيير أو رفض الخبرات المتراكمة عبر الأجيال.

الأجيال لا توجد لأنه توجد تقاليد، فالعكس هو الصحيح. من هذه التصورات لا يمكن أن نعرف أيضا. لماذا لم يخلقنا الله مثل الجعران - على سبيل المثال - ويمكننا أن نعرف: لماذا أو فيم يعتبر تغير الأجيال شيئا مهما بالنسبة لنا. فهو يفسح المجال للتحديد البيولوجي والحضاري، وبتجميع المعارف والمهارات أو طرح ما لا جدوى منها جانبا، أي أنه وسيلة لما نسميه بشيء من الحذر: «بالتقدم»، أو بمعنى أدق. وسيلة للتكيف مع الظروف المتغيرة

ولكي يحدث هذا التطور فلا بد أيضا من توفر شرط آخر، هو أن الناس جميعا لو كانوا يؤسسون أسرهم وينجبون الأطفال بين الخامسة والعشرين والثلاثين من أعمارهم، لكان لا بد أن تبدأ الإنسانية كل ثلاثين عاماً بشكل جديد، ولكن ذلك لا يحدث لأن كل الناس لا يتزوجون ولا ينجبون أطفالا في نفس الوقت، فالعالم يتجدد كل يوم بقدر محدود، ولذلك يبقى إجمالا كما هو.

إن الأجيال المتوسطة العديدة، التي تتفاوت في الأعمار هي الحقيقة الاجتماعية: أما أن نحاول حصر عدد الأجيال فهذا ضرب من الخيال.

فإن انتمى شخص ما إلى الجيل الذي أنتمي إليه، أو إلى الجيل الذي يليه - مثلا - أو اندمجت الأجيال في جيل واحد، فليس لذلك علاقة ما بطبيعة السن، وإنما بالخبرة التاريخية المشتركة، ولا يتوقف الأمر على نوعية الخبرة ذاتها، وإنما على الطريقة التي أدركت بها هذه الخبرة.

فعام ١٩٤٥ مثلا هو شيء مختلف بالنسبة إلى الأشخاص، فهو بالنسبة لشخص يبلغ الخمسين من عمره ويعيش هذا العام، نهاية لحرب ثانية خاسرة، وبالنسبة لابنه البالغ خمسة عشر عاما، بدء مرحلة جديدة، وبالنسبة لشاب عمره خمسة وعشرون عاما، نهاية لفترة شبابه الأول وعودة إلى النظام الاجتماعي السابق على الحرب. كما أن آخر يبلغ خمسة عشر عاماً، ويعيش هذا العام، يراه تعويضا لفرصة إثبات قدراته (بالاشتراك في الحرب)، أو آخر يبلغ خمسة أعوام فقط، يراه لحظة غريبة يغير فيها الآخرون فجأة آراءهم وسلوكهم، وإن كان ذلك لا يعني بالنسبة إليه شيئا

وينطبق هذا إلى مدى أبعد حين تتفاوت خبرة الناس بالمؤسسات القائمة، وبالاتجاهات والظروف السائدة، وحين تنعكس هذه الخبرة في مراحل تالية في صورة مواقف، وردود أفعال متباينة.

لهذا يكاد يبدو عسيراً أن تنتج حقبة ما من الزمن «أجيالا» متساوية في خصائصها.

إن الأجيال بهذا المعنى هي في العالم من اختراع القرائح القوية التي تجد لوصف هذه الأجيال صيغا موحية معبرة، مثل. الجيل المتشكك. أو من نتاج موقف أو ظاهرة تحتاج إلى الإيضاح، مثل، حركة الطلاب. أو من أجل المقابلة والمعارضة، مثل: جيل الأرياء.

*

٢) Karl Mannheim Das Problem der Generation, in L v Friedeburg, hrsg Jugend in der modernen Gesellschaft Köln/Berlin 1965 (Kiepenheuer & Witsch)

حين يتحدث المرء عن أربعة أجيال معاصرة، ويعني شيئا أكثر من «مجموعة الأعمار». وحين نميز هذه الأجيال كأربعة عوالم. فلا بد من وجود خبرات أساسية مشتركة لمجموعة الأعمار المختلفة
في هذه الحالة لابد - وإن ضعف الأمل - أن نستطيع عن طريق إجراء ما، أو مجموعة من الإجراءات، رفع الفواصل والحواجز بين هذه العوالم، القائمة بالفعل.

أربعة أجيال . . . لماذا؟

نتكلم عادة عن ثلاثة أجيال، ونقصد تلك الأجيال التي يرى الإنسان نفسه في إطارها الطفل، والداه، أجداده وتعرف هذه الأجيال الثلاثة بعضها بعضا عن قرب. كما أنها تعيش في نفس الوقت
أما الجيل الرابع، جيل الأجداد الأسبق، فهو شيء نادر في زماننا الحاضر. كما أنه لا يدخل قطعا في موضوعنا
ما نقصده في الواقع هو «الأجيال» بالمعنى العام، أي ما ينبغي أن يطلق عليها «مجموعات الأعمار». وأشكال الحياة التي تتفق معها الطفولة - الشباب - الكهولة - الشيخوخة
وهذا التقسيم مألوف لدينا، حتى إننا نعتبر أي تقسيم آخر، غريبا ومفتعلا، أو غير ضروري
من فترة قصيرة شاهدت لوحة خاسية يعود تاريخها إلى نهاية القرن الثامن عشر، وعليها أكثر من اثني عشرة مجموعة من الأعمار، وكانت الاختلافات بينها في الطول والحجم، وبعض الصفات الأخرى (أشكال المهد، المشاية، الذقن، النظارة، العكاز) أكثر منها في الوظائف (المشار إليها بواسطة لعب الأطفال، الكتب المدرسية، الروحية)، أي أن مراحل الانتقال كانت أكثر أهمية من التدرج الهرمي بين هذه الأجيال.
وفي كتاب: العالم المصور لكومينيوس الذي يعود إلى عام ١٦٥٨ يشاهد سبعة أعمار للإنسان على هيئة مدرج:
طفل - صبي - فتى - شاب - رجل - كهل - شيخ
هذا للجنس المذكر، أما الجنس المؤنث فمراحله:
طفلة - بنت - فتاة - امرأة - كهلة - عجوز
والتدرج المذكور على اللوحة من باب الميزان اللغوي
وقد يمكننا - إذا ما أردنا الاستمرار فيه - أن نصل إلى اثني عشر اختلافا في درجات العمر، وربما أكثر، ولكن ما نتعلمه حقيقة من هذه اللوحة القديمة هو أن التقسيمات المحددة ليست شيئا طبيعيا، وأنه لتبرير هذا التقسيم إلى أربعة أجيال لا بد أن نبحث عن الأسباب الخاصة لذلك، رغم أنه ترتيب غير متناسق.
(ويبدو عدم التناسق أوضح إن أدخلنا في الاعتبار مجموعة الأعمار الخامسة التي تتمتع بوضع خاص، كما أن لها مؤسساتها الخاصة، والتي لها وضعها واعتبارها وقيمتها الخاصة في مجتمعنا، ونعني بها: الأطفال الرضع، والأطفال الصغار.)

والحقيقة أن تعبيرات جيل «الطفولة» و«الشباب» هي تعبيرات تاريخية حديثة نسبيا . فلقد وجدت أولاهما كشكل خاص متميز في الحياة، وكفئة اجتماعية منذ القرنين الخامس عشر والسادس عشر في أوربا. ويذكر المؤرخون أنها أخذت مكانها لاكتشافين تاريخيين، هما: الأسرة والمدرسة
أما الشباب فمنذ القرنين السابع عشر والثامن عشر، بسبب المدارس العالية والخدمة العسكرية.
إلا أن هذه الوقائع المبسطة، تعتبر شيئا مفاجئا إلى حد ما، ألم يوجد في كل وقت أسر وأطفال، حتى يستطيع المرء أن يميز بين الصبيان والفتيان والشباب . . . والفتيات والشابات . . . وبين الكبار أو الراشدين؟
لقد وجد بالفعل هذا التمييز، ولكن في أماكن أخرى، متخذا معنى مختلفا، فقد ظهر بصورة واضحة في مجتمعات القرون الوسطى - وكما أحب أن أضيف: في مجتمعات

البحر الأبيض المتوسط - التي نجد بها هذه الصورة حتى الآن: فالطفل يمو داخل هذه المجتمعات حالما يستطيع الحركة ثم يبدي القدرة على تعريف الآخرين بما يريد، وهو يعيش مع الكبار في علاقة تعلم طبيعية، وخالية من الشكليات، سواء كان ذلك يتعلق بمعونة العالم المحيط به، أو بمعونة الدين، أو بمعرفة اللغة أو العادات . . . أو بأمور الجنس أو المهارة الحرفية. وهو يلبس نفس اللباس، ويلعب نفس الألعاب، ويرى ويسمع نفس الأشياء التي يراها ويسمعها الكبار - ولدى المجموعتين نفس الأوقات - ويأكلون ويشربون نفس الشيء، كما لا يوجد للطفل أي مجال منفصل عن الكبار.

وعندما تكونت الأسرة الصغيرة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر - بمساندة ودعم الدولة المركزية - عن طريق التحلل - قانونيا وعمليا - من الارتباط بالعائلات الكبيرة، والروابط الأسرية، بدأت تتجه نحو الاهتمام بأطفالها. وأصبح الطفل ذلك «المدلل المرح» موضوعاً للعناية والتربية الخلقية. وبعد أن كان شريكا في كل شيء، أصبح تلميذا معزلا ومنبوذا . . . فلقد خلق علم التربية لنفسه. «الطفولة».

ولقيت الأسرة - بأدائها هذه الوظيفة - اعترافا وتشجيعاً متزايدين من الكنيسة . . . وأصبحت «الأبوة» وظيفة اجتماعية.

ثم جاءت المدارس بالإضافة إلى ذلك في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وعرفت الطفولة واستخدمت بطريقة منظمة - خصوصا من اليسوعيين قبل الكل - كفترة التشكيل الحقيقي للإنسان. وبالتالي فلقد تنافست المدرسة هي الأخرى مع الأسرة في مزاولة تأثيراتهما بقوة، لتعريف الطفل عن المجتمع الذي يعيش فيه. كما كان تطور العمل الحرفي وانفصاله عن مجرد سد احتياجات الأسرة، وعملية التصنيع التي تلته، سندين آخرين لعملية تضييق الخناق التربوي على الأطفال.

كذلك. فإن حضارة المدن الكبيرة الحالية بحركة مرورها المزدحمة، وتعليمات أمنها، وانعزال الناس بعضهم عن البعض في مساكنهم، وقوانين حماية الصغار من العمل . . الخ كل ذلك أوجد مقداراً هائلا من التعليمات التي يجب على الطفل أن يتعلمها، ووضعه فيما يشبه الحجر الصحي.

*

أما «الشباب» كمستوى اجتماعي، فهو أقدم تاريخيا إلى حد ما . . وأحدث إلى حد ما في نفس الوقت من تعبير الطفولة. فلقد كانت عائلات النبلاء تدفع بأبنائها في مرحلة الفتوة إلى تدريبات ونظم فروسية خاصة . . . أما أبناء الزارعين، والحرفيين، والبرجوازية الصغيرة، فكان عليهم في المعتاد - وكان ذلك ضروريا للأبناء الأصغر سنا - أن يتعلموا حرفة في أي مكان.

وعموماً فلا يهمنا هنا أن نذكر أن الفتيان كانوا يبدؤن في تعلم الحرفة قبل سن البلوغ بفترة طويلة. (تذكر لوحة توماس أن ذلك كان يتم بين سن التاسعة والعاشرة والنصف)، أو أية حرفة كانوا يتعلمون . . . ولكن ما يهم هنا هو الإشارة إلى أنه قد وجد في هذه الفترة نمط حياة خاص للشباب . . . وبعض المؤسسات الخاصة التي لم يلتحق بها أي منهم بانتظام.

ومع الإصلاحات التي تمت في النظم التعليمية في القرنين السادس عشر والسابع عشر ظهرت المدارس العالية للفتيان الأكبر سنا . . . وتكونت معها «مجموعة عمر» مغلقة على نفسها لمن لم يعودوا بعد أطفالا. كما أنهم لم يصبحوا بعد كبارا.

*

حتى هذه الفترة لم يكن «الشباب» قد تم تعريفه بعد، وبفرض الخدمة العسكرية الإجبارية تحت حكم أمراء الحكم المطلق الإقطاعيين في القرن السابع عشر تحدد ذلك.

إن كلمات مثل تلميذ، أو طالب، أو فتى، أو صبي، أو شاب قد استخدمت بشكل متناوب لنفس الشخص،

وذلك في وقت كان يمكن فيه لفتى في الرابع عشر من عمره أن يكون طالبا بالجامعة أو ملازما في جيش لويس الرابع عشر.

إن الأجيال التي يتناولها الحديث هنا، قد تكونت تاريخيا، وارتبطت بنظم اجتماعية محددة. ولا يعني ذلك - كما يحلو للبعض اليوم أن يقدم الحجج في مواجهة الأحداث التاريخية - أنها قد حدثت بشكل اعتباطي. أو أنه يمكن التغلب على آثارها بسهولة . . بقدر ما يعني أنه يجب البحث عن الأسباب التي تختفي وراء هذه الظواهر التي نشاهدها

وليس من البديهي - كما يبدو - أن تكون هناك بخلاف الطفولة والشباب مرحلة أخرى أكثر طولا وأهمية. ألا وهي مرحلة «الكبار». كفترة النشاط المنظم وتحمل المسؤولية. وتكوين الأسرة ثم مرحلة الشيخوخة. كفترة الانسحاب الإجباري أو الاختياري من هذا النشاط . .

ولكننا نجد في تاريخ الحضارات المختلفة في كل مكان. أن لا بد على الإنسان أن يعمل. أما التقسيم لمراحل العمر فليس فيه اختلاف ذو بال.

•

المجتمع هو الذي يخلق في الواقع مراحل الأعمار المختلفة. لأنه يحتاجها بهذا الشكل أو ذاك. إنه هو الشخص الناضج الذي يقف وسط الدرج عند كومينوس. في حين يقف الآخرون عن يمينه ويساره على الدرج الصاعد إليه أو الهابط منه وإنه مصدر التقسيمات. والإجراءات والقيم. في صفه يقف القانون الخلقي . . وهو الذي يحمل المسؤولية ويحدد الواجبات . . وعليه حماية الأطفال وتربيتهم . وتوجيه الشباب والنشء (الصبيان - الحرفيين - الطلبة - الجنود . الخ) إلى واجباتهم. وإشراكهم في المسؤولية والعبء . . كما أنه المسؤول عن رعاية المتقدمين في العمر.

•

متى وفي أية لحظة من حياتنا اعتلينا وسط هذا الدرج المهم؟

كيف حملنا هذه الأعباء . . .؟

أليست مشكلة المتقدمين في العمر أنهم لا يلاحظون أن هذه الدرجة العالية قد انتزعت منهم؟

ومع المسؤوليات يأتي الشك والاتهام والتهذيب، التي توضح من جديد حيرة «الكبار» مع أنفسهم ومع غيرهم مثل:

- الأطفال المغرورين

- النشء، والشباب «الغريب» في بيئته

- المسنون الذين يعيشون في عزلة دون أمل.

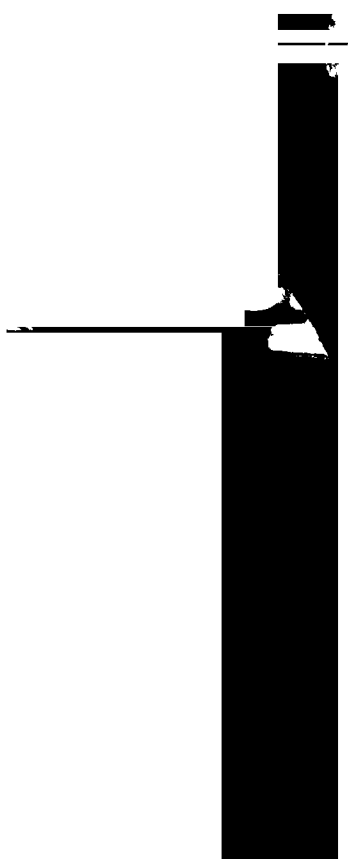
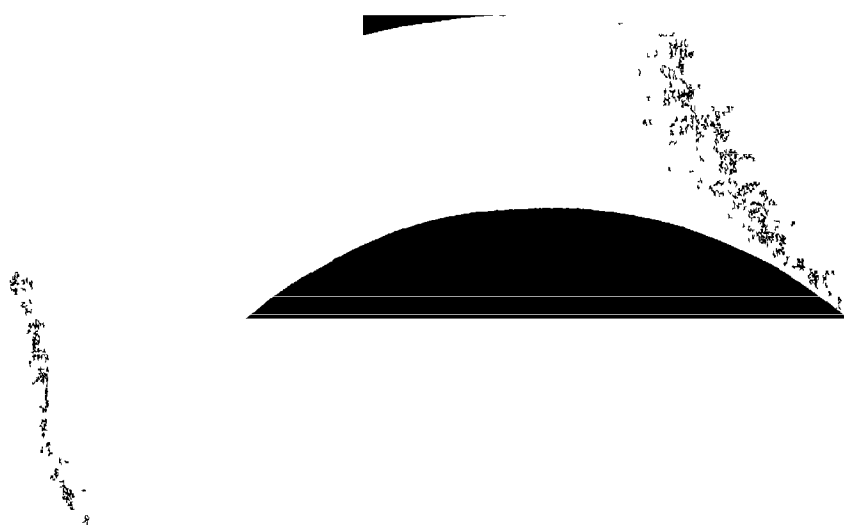
أليس مع ٩٠ / من المشاكل هو عالم الكبار، بما يعنيه من حضارة، واستمرار، وتقدم، ونظام، وسلام، ومسؤولية، وحقيقة، وعدالة، وأمن، ومهنة؟

أما الأطفال ففي وسعهم النظر إلى الكوارث كما لو كانت مدعاة للهو. كما أنهم عرضة لليأس في ظل الرعاية والحماية. فقد يجدون نشوة في خدمة الآخرين. وقد يصيبهم فرح عظيم من جراء الحرية. وفي وسعهم طلب الشيء ونقيضه . . والعدالة مثلهم الأعلى، ولكنهم في اللحظة الأخيرة قد يزاولون العنف بأنفسهم . . . بل إن تناقض المشاعر والأفكار لدى النشء أعظم وأبعد مدى مما لدى الكبار

إن فترة «النشء» كما نسترجعها في الذاكرة وكما نراها حولنا، هي في منظارنا مرحلة فصام (شيزوفريني)

أما النشء فينظر إلى حياة الكبار على أنها حياة مشطورة ومليئة بقدر كبير من النفاق

والمسنون أيضا - المتعبون منهم والعنيد (ح عبيد)، الماكرون والمتبرمون، المدعون الحكمة والحكماء - لهم رؤية أساسية مغايرة للحياة عند متوسطي الأعمار.

لو تركنا الأجيال الأخرى تصور لنا بنيان الحياة، وعلاقة الأعمار المختلفة بعضها مع البعض الآخر، فلن تصور لنا حتما منصة الشرف التي وصفها كومينيوس، والتي يعتليها الكبار باعتبارهم محور الحياة وقمتها. وباعتبارهم مديري هذا العالم المشترك. وأهل الحل والربط فيه.

ستصور هذه الأجيال الأخرى العالم قطعا في شكل آخر . . . قد تصوره كمسرح عرائس ، أو متاهة ، أو جزيرة يعيش عليها أناس متوحشون ، ولكن من المرجح أنها لن تصور العالم كما نراه نحن كأربعة عوالم منفصلة .

ماذا تعني صورة العالم «كأربعة عوالم»؟

مـاذا يكـون لـو أن الجعران والفراشـات تتـاسل مثل الإنسـان . . . ؟

تخيل دافيد هوم أيضا هذه الفكرة وذهب إلى أنها في هذه الحالة ستبحث في كل جيل من جديد عن شكل المجتمع وشكل الحكومة التي تكفل لها الاستمرار . فالفرد يفهم في العادة ما يقوم به بنفسه . ولكن يصعب عليه أن يفهم ما يقصده الآخرون

ولأننا لسنا مثل الجعران والفراشات . فإن الخلف لا بد أن يتعلم من السلف . أي عالم هذا . وأية فرص وأية أخطار تخرج منه وأية أدوات يمكن للمرء أن يستخدمها ؟ وحتى يتحقق ذلك يقدم السلف جزءاً من تنظيمـاته وخبراته حول هذا العـالم وعموما فهم لا يقدمون هذا العطاء دون مقابل . فهم يعرفون أنه سيأتي اليوم الذي يتقدمون فيه في العمر . وتنقص فيه إمكانياتهم . ويعتمدون فيه على لياقة ومهارة اللاحقين . إنهم يعيشون جميعا في عالم واحد . وهذه الرغبة في التقسيم إلى عوالم مختلفة قد يصبح أمرا خطراً . هذا ما يمكن نظريـاً على الأقل أن نعرفه بسهولة

أما ما لا نعرفه بسهولة فهو ما إذا كان الجيل الجديد قد استفاد فيمـا نقل إليه . ولذلك فإن على المتقدمين في العمر أن يمعنوا النظر في ما يجب عليهم أن يعطوه من ثقافاتهم ، وكيف يمكنهم أن يوضحوا هذا الجزء ويبرروه . والطفل يسأل عادة . «لمـاذا لا ينبغي لي أن أضرب الآخرين . . .؟ كيف يصبح المرء غنيا؟ لأي غرض توجد الكنائس؟ من هو المسؤول عن وجود أماكن للسيارات أكثر من أماكن للعب الأطفـال؟»

من خلال تغير الأسئلة في هذا العـالم المتغير ، ومن خلال ما يبذل من جهد لصياغة الإجابات من جديد بصورة مقنعة ، يبقى هذا العـالم الواحد المشترك ، وتستمر الحضـارة .

إن وحدة العالم المشترك ليست فرصا ، أو حالة طبيعية نأسف على اختفائها أو تحطمها ، وإنمـا هي مسؤولية وعـبء . علينـا أن نقوم به .

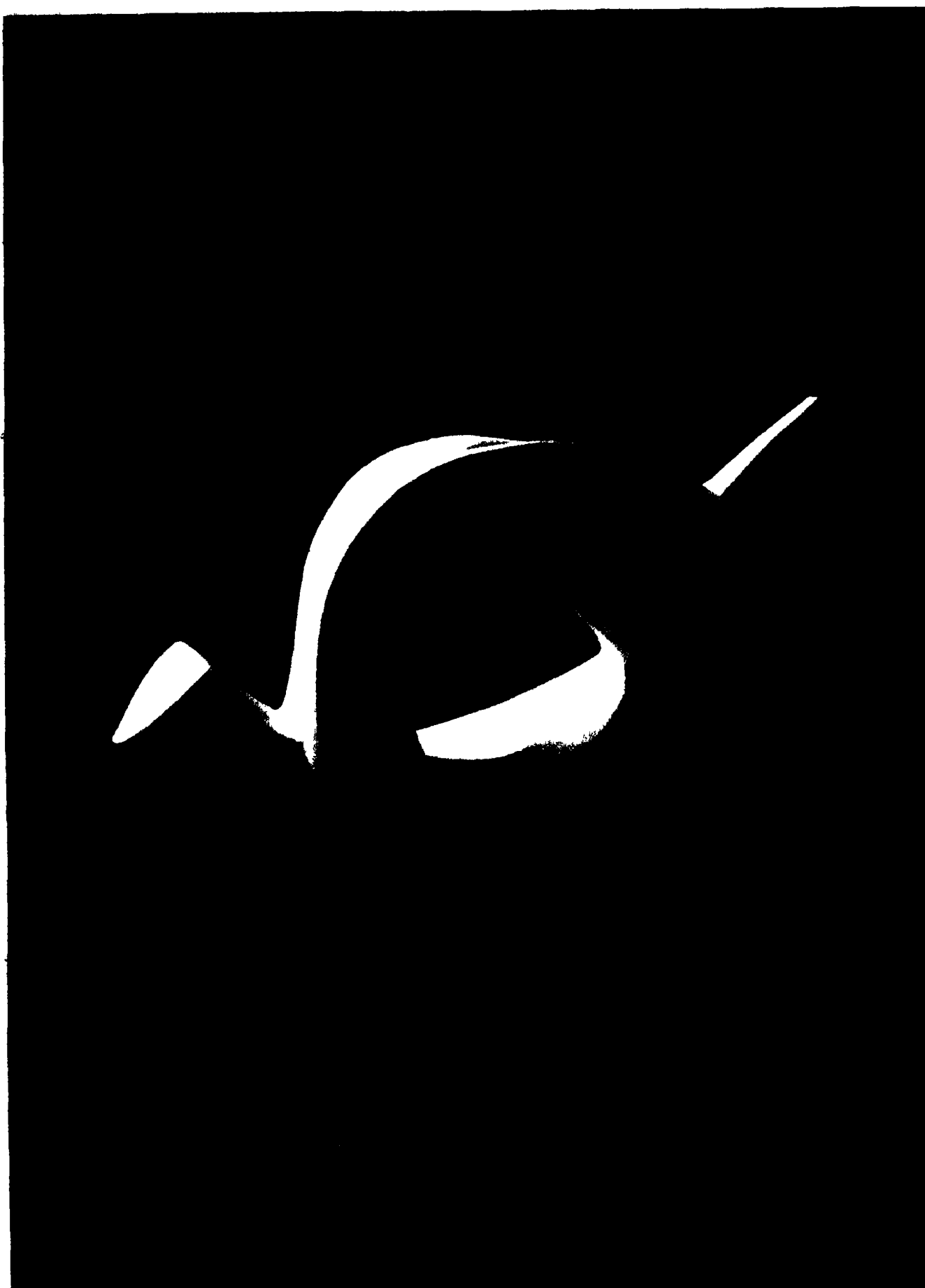
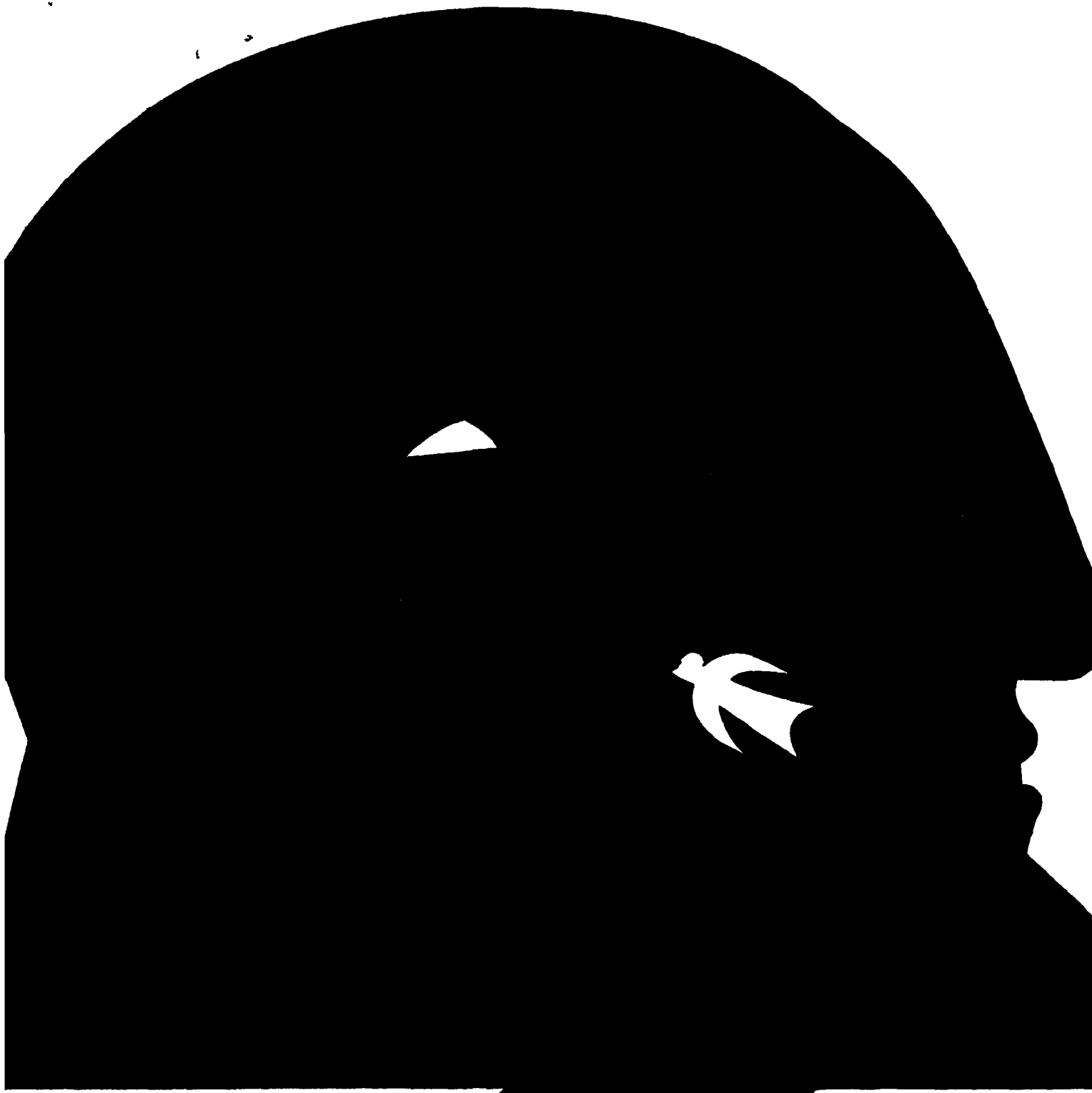
لا يكون أبنـاء الجيل المقبل عـالمـا جديدا ، كما أنهم ليسوا أيضا جزءا من عـالمنـا الحـاضر بالبداهة ، وإنمـا يصبحون جزءاً منه من خـلال مجهوداتنـا . وإذا كنـا نحن أنفسنا ـ كما حاولت أن أوضح في الفقرات السابقة ـ قد أقمـنا في حضارتنا تلك الحواجز بين الأجيال ، فلا بد ـ إذن ـ من جهد مضاعف ضخم من أجل المحـافظة على هذه الوحدة ، ومن أجل الاستمرار الحضـاري .

وعلينا أن ندرك أن التقـاليد ستقف بأشكالهـا المنقولة حجر عثرة أمـام هذه المجهودات . . فالتقـاليد مثلا تعوقنا عن إدراك أنه ليس المتقدمون في العمر اليوم هم الذين يرشدون الشبـاب ، ولكنهم رفقـاء أعمـارهم ، فعلى الكبـار اليوم ـ في هذه الحضارة المتطورة بشكل سريع ـ ألا يقعوا في الخطأ فيعتبروا أن ما أنتجوه وقاموا به هو الحقيقة النهائية ، فمن المحتمل أنهم يبالغون في تقدير قيمة إنجازاتهم أو التقليل من أخطـارهـا

وترى مـارجريت ميد ـ وهي التي تمثل هذه النظرية بشكل أكثر جسـارة ـ أننـا على أبواب حقبة جديدة تمـاماً من الحضارة ، لا نستطيع أن نقيم فيها مجرى اكتشـافاتنـا ومعارفنـا ، وأبعاد أعمالنـا ، وماهية مؤسساتنـا ، وأن ذلك سيتضح أولا للجيل التـالي

ومعنى هذا أنه ينبغي علينا أن نكون على استعداد لأن نتعلم من خلال خبرة الجيل القـادم .

وإذا مضينا نحن الكبار في النظر إلى قيمنا ووجهاتنـا

هيدي سلمى (تونس) ماريات
من معرض الفن التونسي المعاصر ، من سلسلة معارض وزارة التعاون الاقتصادي الألمانية ، بون ، ١٩٧٦/٧٥ .

هورست انتس۔ رأس، ۱۹۷۳

هورست انتس رأس به إثنتا عشرة عيناً، ١٩٧٦/٧٥

. . . باعتبارها المعيار، فإن الجيل اللاحق لن يستطيع أن يتعلم ما هو ضروري لطور النضج ـ طور حياة الكبار ـ وأقصد به المسؤولية الشخصية في عالم لم يصنعوه بأنفسهم.

والأطفال يريدون أن يفلتوا من مرحلة الطفولة بأي ثمن . . . أن يصبحوا كباراً . . . غير مقيدين . . . أصحاب حق مثلنا.

أما النشء فيمتنعون عن تحمل المسؤولية. عن قبول النظام السائد، ويهاجرون إلى الداخل، إلى داخل أنفسهم.

ولم يعد صراع الأجيال يعبر عن مجرد صعوبات عادية، أو صحية أو عن صعوبة توصيل وتبرير حضارة تاريخية معقدة بتحديداتها الكثيرة . . وإنما يبدو الكبار اليوم وكأنهم عاجزون عن تقديم تفسير مقنع على الإطلاق، لتبرير هذه الحضارة التي يمكن أن تحدث فيها فيتنام، ومعسكرات اعتقال البارزين . تبرير حضارة يستطيع المرء فيها أن يتنبأ بمعظم الويلات . . . ولكنه لا يكاد يستطيع أن يمنع حدوثها

فهي حضارة تأتي معظم الإجراءات والتدابير التي تتخذ فيها بعكس المقصود منها فالمدرسة تقضي على الرغبة في التعليم . والتدابير الصحية تخلق المرض . والتسليح يسبب انعدام الأمن، والغنى المتزايد يتبعه الخراب . . وغزارة وسائل الاتصال يتبعها تزايد الشعور بالملل والصراع. وكيف يبرر المرء حضارة يعيش فيها الناس في تشاؤم مستمر . . وإذا ما نجحنا في إيجاد المعنى والمغزى لهذه الحضارة، فإن الجيل القادم لن يجد في نفسه القدرة والإيمان الضروريين لكل حضارة . . وسوف يترك الشباب ذلك يتساقط مثل قشرة الموز . وكثير منهم يفعل ذلك الآن . .

وإن حاول أحد مثلا أن يعكس طريقة الرؤية، وأن يجعل وجهة نظر الطفل هي المقياس، فمن العسير أن نرى في ذلك أكثر من دعابة أو هزل . . .

من الخطأ طبعا أن تكون أهداف وأشكال حياة الكبار هي المقياس الوحيد الذي يوضع للحياة . . . ولكنه يبدو لي أنه ليس أقل خطأ أن نحاول خلق حضارة للنشء أو حضارة للأطفال . . . فتلك الأفكار الحسنة النية التي تريد حماية الأطفال من قهر الكبار ستؤدي بالضرورة إلى فصل الجيل القادم عن جيل الكبار . . . وكل ما في الأمر أنها ستبرر احتفاظنا بعالمنا كما هو دون تغيير.

ولكن هل يمكن حقيقة الاستجابة لمطالب الأجيال الأخرى بخلق عوالم منفصلة لها . ؟ وهل يمكن لثقافة الكبار أن تتحمل ذلك . ؟ وماذا تؤول إليه حضارتنا نحن الكبار . . . وماذا يصبح عليه نظاما في الحياة . . وأحوالنا المنظمة، إن اختفت لعب الأطفال وألاعيبهم وحقوقهم أو اختفى عصب المسنين وطيبتهم وحلو سالفهم . أو ضاعت ثورة الشباب وأحلامهم «الطوباوية» وعربدتهم . ؟

وأيا كان الأمر، ورغم صعوبة أن نتصور قيام مقاييس أخرى غير تلك التي يخضع لها العالم الحالي، وتدور بها عجلته، فإننا نشك في كثير من الأشياء. نشك في ضرورة وجدوى نمو الإنتاج المتزايد ـ العلم ـ الشخصية الوطنية ـ أصول اللياقة ـ الحفاظ على ظروف الملكية القائمة .

إن حضارة يستطيع فيها الطفل أن يكون سعيداً . . وأن ينمو حقيقة . . ويمكن للمسن فيها أن يعيش دون قلق، دون شعور بفقدان القيمة أو النفع . ويتطلع الشاب فيها إلى أكثر من أن يترك وشأنه . . . حضارة مثل هذه ـ كما يبدو لي على الأقل ـ لن تكون أسوأ مما نحن فيه الآن.

وعموماً فإن حضارة يستحيل فيها ذلك كله ليست عالماً كما أنها ليست عوالم عديدة، ـ إذا كانت كلمة «عالم» تعني شيئاً متكاملا ـ إنها مجرد تجمع شذرات وأجزاء متناثرة، لا يجمع بينها مقياس أو معنى.

ما هو دافع التساؤل عما إذا كانت الأجيال الأربعة قد تفرقت اليوم إلى «عوالم أربعة»؟

سأقتصر في إجابتي إلى حد كبير على «عالم الأطفال»، فهذا هو مجال تخصصي. ومن خلال «عالم الأطفال» نتعرف أيضا عما عليه حال العوالم الأخرى لغيرهم.

حين يتحدث المتخصص في علم التربية عن مثل هذا الموضوع، يميل البعض إلى الاعتقاد أنه في المستطاع باستخدام الإجراءات التربوية تحرير كل مجموعات الأعمار من عزلتها . إلا أنني اعتقد أن هذا الرأي خطأ ولا فاعلية له. وهو من أسباب المشكلة التي نحن بصددها. فإزاء كل الصعوبات التي واجهها الناس بعضهم مع بعض واعتبروها منذ مدة طويلة مشاكل خلقية، نهرب منها اليوم باطراد. إلى أسلوب عمل يتضمن نفس المبدأ الذي نريد أن نتخلص منه، ألا وهو «الشيئية وانعدام الاتصال الإنساني الشخصي»

نحن نهرب إلى تقسيم العمل . . . وإلى وضع الإطار الموضوعي. وإقامة المؤسسات لكل شيء . . . إلى عقلنة وتقنين كل شيء . . . إلى ما يسمى بديناميكية الجماعات التي تحول المطالب الخلقية والسياسية إلى مجموعة من قواعد السلوك.

لقد تجاوز «التصنيع» ميدان الإنتاج والاستهلاك . إلى جميع المجالات في حياتنا المواصلات، والتسلية، والتربية، والرعاية، والخدمة.

لم نعد في المقام الأول مجرد أشخاص في مواجهة أشخاص آخرين. ولكننا نزاول الآن وظائف محددة في مواجهة الآخرين الذين أصبحوا بالنسبة لنا مجموعات مقسمة حسب العمر، ومستويات الذكاء والمهنة . . . والاعتبار الاجتماعي . . . فنحن نحل المشاكل الإنسانية تماما بإجراءات ومؤسسات.

إن دور الحضانة، والحضانة، ومدارس اليوم الكامل، ومراكز رعاية الشباب، والمعونات التي تقدم لتربية الأطفال، ليست شيئا سيئا، ولكنها تؤكد بصفة مستمرة دور النظام الذي أنتج كل هذه المشكلات: نظام العوالم المقسمة - الأقسام المتناثرة - حدود الاختصاص - مقرونة بالقلق والتبعية والانعزال . . .

إنها تجعل من نمط الحياة الصناعي الخاطىء المخيب لآمالنا، والذي يضعنا تحت وصايته، في أكثر صوره المؤلمة شيئا محتملا مقبولا، وتحفظه كما هو.

لقد قيل عن المدرسة: إنها «مؤسسة للرعاية والوصاية» لأولئك الذين يحول صغر سنهم دون استخدامهم في عملية الإنتاج . . . فهي «عملية تبريد منظمة».

إنه أسلوب يمكن عن طريقة التحديد والتقليل من حيوية ومطالب الإنسان. إلى الدرجة التي يستطيع المجتمع فيها أن يشبع ويتحمل هذه المطالب والحيوية . . أو أنها أصبحت «مؤسسة كلية».

ورغم أن ذلك يدخل في نطاق المبالغات . . . إلا أنه يؤدي إلى خطر واضح له تأثيراته القوية على عملية «الإصلاح».

ويعني الإصلاح ضرورة تنشيط المتقدمين في السن. أي أنه ينبغي عليهم أن يبطئوا أنفسهم . . . ويعترضوا . . . ويطلبوا أكثر . . ينبغي أن يتم تشغيلهم بطريقة أفضل، وأن يحاطوا برعاية أكثر شمولا . . .

هناك شكوى من أنه لا توجد أماكن في دور العجزة لأكثر من ٤٪ لمن تزيد أعمارهم عن خمسة وستين عاما، ولكني أعتقد أن ما يحدث هناك هو نوع من التعاسة . . حيث يرفض لهم كل ما نرغبه نحن لأنفسنا: أي المساهمة في حياة واحدة مشتركة . . . الاعتراف بما عليه الإنسان وما يفعله: قدر من المساعدة - قدر من المواساة - قدر من المطالب، وأن نكذب عليهم قليلا بقدر الإمكان . . .

*

أما بالنسبة للنشء، فتصوري أنهم لا يدخلون في اختصاص علم التربية، فهو يفسد معنى هذه المرحلة من العمر، التي تطمح إلى التجربة الذاتية . . .

إنّ العلاقة بين الكبار والنشء يجب أن تكون شخصية أو موضوعية أو سياسية، فالمساعدة التربوية لهم هي أن لا نحاول إخضاعهم لتصوراتنا التربوية.

أما بالنسبة للأطفال فتؤدي عملية التربية الكاملة - رغم حسن النية على ما يبدو لي - إلى خلق ما نلاحظه عند الأطفال الذين ينشؤون بدون ارتباط بشخص يرجعون إليه . . . إلى خلق ظاهرة «الهوسپتالية» - Hospitalismus - (أي التغيرات الجسدية والروحية الناتجة عن الإصابة لمدة طويلة بنوع ما من الأمراض)

فنحن نلاحظ - مذعورين - أن هناك كثيراً من الأطفال المضطربي السلوك وتفسير ذلك يعني أن مؤسساتنا وأعمالنا هي التي لا تتفق كثيراً مع مطالبهم الحيوية . . أو أن سلوكهم ليس خطأ. وهو صحيح تماماً بالنسبة لمواجهة الشروط التي نضعها لهم

إننا نحن الذين خلقنا - دون أن نلحظ ذلك - هذه «الطبيعة» الثانية للأطفال. فلقد لاحظت شخصياً. وبكل دهشة - بعد عودتي للعمل منذ حوالي نصف عام كمدرس في إحدى المدارس. وبعد أن قمت بالتدريس للطلبة اثني عشر عاماً - كيف تغيرت الأطفال طوال هذه الأعوام. وتغيرت معهم واجهات علم التربية

إننا نفترض أن الأطفال مثل الحشائش متشابهون في كل الأوقات. وعندما يصبحون شباناً. يبدو أنهم يشتركون في تغيير المجتمع، وفي الأحداث التاريخية . . ويخلقون هكذا من جديد مشكلة الأجيال.

ولكن تعلمت الآن أن ذلك خطأ، فالأطفال الآن هم بكل وضوح أطفال العصر الذي يعيشون فيه. وأطفال بيئتهم المحيطة بهم . بل إنهم أكثر المرايا انعكاساً لهذه البيئة . . . فهم ليسوا عصبيي المزاج فحسب، ولكنهم أيضاً «غير منظمين» (وهي تسمية أعرف عارفيهم Uri Bronfenbrenner) ممتلؤو الحيوية، مضطربون، يزاولون الإرهاب مع بعضهم، يتسارعون دون انقطاع (حول الأشياء، كما لو أنهم يعيشون في فقر شديد.

حول درجات الأفضلية، كما لو كنا نعيش في العصر الحجري، حول جذب اهتمام الكبار كما لو كانوا يعيشون في عالم خال من الحب والشفقة). يجربون كل شيء، عاجزون بلا حدود عن إسعاد أنفسهم أو الآخرين . . . غير قادرين على إقامة علاقات مستمرة وقوية مع الناس، ومع الأشياء لعتهم فقيرة الكلمات . . ويصرخون بلا توقف.

إن لهم بالطبع صفات أُخَر تثير الحب . وصفات جديدة تثير الإعجاب. ولكنها في الغالب النتيجة المباشرة والجانب الآخر لصعوبة من مصاعبهم

ولنزعتهم العدوانية يمكنهم مواجهة الكبار صراحة ودون أن يستحوا .

ولأنهم عديمو الاكتراث والمبالاة. لا يميلون إلى التعاون. وتنقصهم ملكة النقد. في وسعهم أن يعترفوا صراحة بنقط الضعف هذه. وأن يركزوا عليها بشدة.

وهم غير منظمين في وسعهم في مواقف معينة سحب مطالبهم دون أن يلحظوا ذلك. ويبدون لنا جديرين بالحب لحاجتهم الكبيرة إلينا

ويبدو أن مجرد وجودنا يبعث فيهم السلام، ونادراً ما يقابلوننا بالمقاومة وفي أقصى الحالات يتجنبوننا.

لقد كان انزعاجي شديداً حتى كدت لا أصدق أن الأطفال اليوم هم بصورتهم هذه

لذلك نسبت تصوري الحالي عنهم إلى سببين.

١ - الظروف الخاصة للمدرسة التي أعمل بها حيث توجد مجموعة غير عادية أو غير نموذجية من الأطفال.

٢ - ذاكرتي التي يمكن أن تكون مضللة لي . . . ولكنني أسمع منذ ذلك الوقت (وقد أخذت على عاتقي أن أسأل) أن هناك تغيرات بالفعل في كل مكان . . . وتظهر بشكل أوضح فيما يسمى بالمدارس الليبرالية . . . وقد تبقى مختفية أو متحكماً فيها في المدارس الأخَر.

ولكن تبين لي من قراءتي للمؤرخ العظيم فيليب اريياس، أن وجهة نظري إلى هذه المشكلة خاطئة . . . فليس

الأطفال هم الذين أصبحوا مختلفين (أية كانت صورة الاختلاف) وإنما الطفولة، فالطفولة اليوم لم تعد طفولة الكتب الخيالية . . . كما أنها ليست كذلك ذلك الشيء الذي يحمل عليه النقد الراديكالي، من منظوره النظري الصحيح دون خبرة عملية . . . إنها ليست طفولة الوصاية العاطفية الخانقة، أو طفولة التنافس الأخوي، والسلوك اللائق في أحضان الأسرة البرجوازية الصغيرة.

ومع صحة بعض هذه المظاهر فإن هناك حقائق أخر تسيطر الآن على الطفولة، وهي ذات تأثير عظيم، لأنها تقوم على مجموعة من الأفكار لا مفر من صوغها بصورة إجمالية مبسطة للغاية.

ولكن القضية ليست قضية وصف وإثبات هذه العلاقات الجديدة - بحقائقها وأفكارها - وإنما بيان اختلافها عما سبق، وبيان التغيير الحاصل.

*

الطفولة اليوم هي طفولة تليفزيون: فذلك العالم (الذي يتكلم عنه الكبار . . . وينتابهم منه القلق، ويشيرون إليه محذرين) يبدو مصغرا مجزأ قابلا للفتح والإغلاق، في خليط سخيف ليس له علاقة بنفسه ولا بالحقيقة.

وفوق ذلك فهو مثير متطرف شديد اللمعان، بائس، ولكنه يتفوق على البيئة الصغيرة التي يعيش فيها الإنسان، ويجعلها دون معنى.

وبالإضافة إلى ذلك، ينطبق - على الأقل على الأطفال - ما يقوله مارشال ماكلوهان: «وسيلة الاتصال، هي عملية الاتصال . . . هي نفسها المحتوى المنقول.» . . . وهذا المحتوى يتراجع وراء طريقة الأداء . . . فالطريقة التي يتم بها إنتاج البرامج التليفزيونية، نأخذ في حسابها تقوية المرسل إليه (المحسوب)، ومدركاته المعتادة (المحسوبة) وميوله (المحسوبة). وبمعنى أصح المتوسط العام للمرسل إليه . . .

ولأن المشاهد العادي (المتوسط) لا يستطيع أن يتحمل أي موقف تزيد مدته عن ٣٥ ثانية، فلا ينبغي لأي منظر تليفزيوني أن يستمر أكثر من هذه المدة . . .

بعد ذلك كله . . . من ذا الذي يمكن أن يتعجب، إذا ما واجه هؤلاء الأطفال (الذين تم تشكيلهم بهذه الدرجة) مصاعب القدرة على التركيز داخل المدرسة؟

*

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة علم التربية: إن هناك أعداداً متزايدة من الكبار الذين يختارون كل تعبيراتهم وأفعالهم بعناية شديدة في مواجهة الأطفال، ومن خلال ما يعتبرونه أفضل معلومات علم التربية.

إنهم لا ينفعلون ولا يقومون بأي عمل تلقائي . . . إما بسبب ما يقتنعون به، أو أنهم اختبروه بأنفسهم ويستطيعون أن يحكموا عليه بأنه مؤثر ملموس . . .

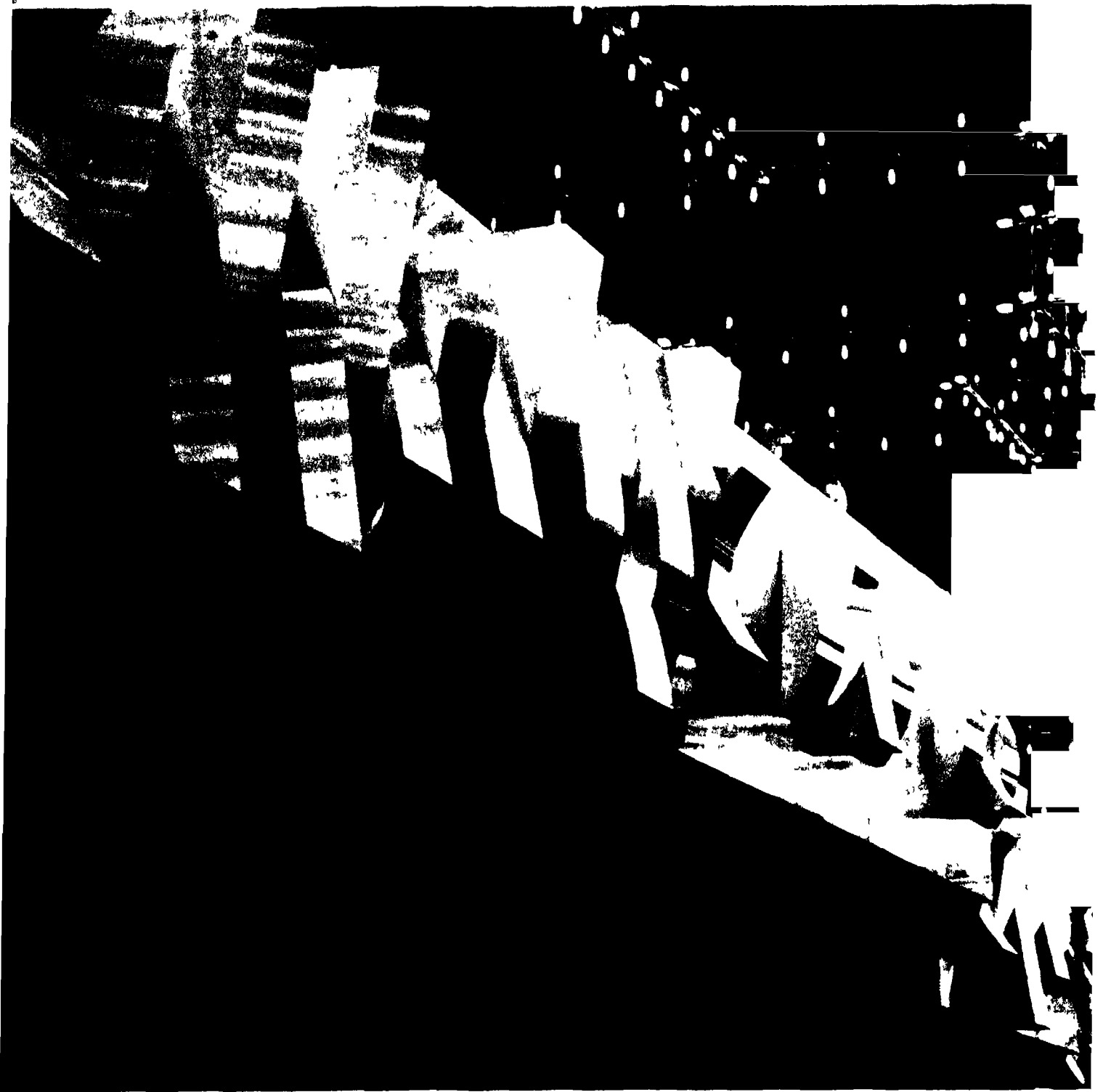
وهم لا ينفعلون ولا يتصرفون كأشخاص في مواجهة الشخص الآخر (الطفل)، فهو بالنسبة لهم موضوع صعب التعامل معه.

وجدت بالطبع في أزمنة أخرى ماضية نظريات للتربية، كانت تحدد العلاقة بين الأطفال والكبار، إلا أنه يتضح لنا الاختلاف إذا ما نظرنا إلى الأشكال والأنماط التي كانت تأتي بها هذه النظريات . . . فقد كانت هناك مناظر . . . لها نتائج حادة ومؤثرة (الطفل غير المهندم، غير النظيف الذي يعاقب الأطفال إذا ما حذوا حذوه) . . . أما لدينا فلا توجد إلا الأشياء المجردة، غير المباشرة، وغير الموضحة للطفل.

*

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة مدرسة: فخارج إطار الأسرة لا يوجد ما هو أكثر تأثيرا على تشكيل الطفولة من المدرسة، رغم ما يعرفه المرء وما يمكن أن يثبته من نجاحها المحدود بالنسبة للتوقعات المنتظرة منها.

وتبدأ طفولة المدرسة بما يسمى: «طفولة المرحلة التحضيرية

رولف كيسل، مركز المؤتمرات، مانهيم/روزنجارتن ١٩٧٣/١٩٧٥ تصوير "لف بولير، فرانكفورت

للمدرسة » التي تتضمن تعلم بعض ألوان اللعب ، إلا أن ذلك يتم بدوره في إطار الإرشاد والإعداد للمهارات المطلوبة للمدرسة (سواء التحق الطفل أو لم يلتحق بإحدى رياض الأطفال) ، فنحن نربط مفهوم « الطفولة » بهذه المهارات .

وقد يكون هذا التصور تصوراً إنسانيا ذكيا ، ولكنه يفترض أن المدرسة بشكلها الحالي القائم ضرورة .

على أن المدرسة تعني : موضوعات محددة مقررة ، وأساليب ، وفترات زمنية ، وطرق سلوك وتصرف ، ثم هي قبل كل شيء موقف إنساني غريب . ثلاثون من عمر واحد ، وشخص واحد كبير متخصص في التعليم ، يؤدي مهام مفيدة وهامة للأطفال ، وفيما عدا ذلك فلا حاجة إليه ، (كالكثير من الموضوعات التي يقوم بتعليمها)

•

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة مستقبل : فهي لا تعيش تماما في الحاضر ، وإنما وجهتها الغد . . . العالم المخطط (بواسطة الآخرين) ، وجهتها الحصول على الشهادة المدرسة في نهاية العام ، وضمان مكان دراسي في الجامعة ، ثم الوظيفة أو المهنة ، ومكان العمل . أي أن وجهتها المطالب والتصورات ، والأنماط التي سوف يسري مفعولها في المستقبل ، ولكنها لا تعني الآن أي شيء

•

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة مدينة : طفولة شراء واستهلاك ، طفولة راكب المواصلات . طفولة أماكن اللعب ، التي يمارس فيها الأطفال اللعب كما لو كانوا - حسب تعبير مرر ديتمان - موظفين صغارا .

إن الأطفال تنقصهم الخبرات الأولية كأن يشعلوا نارا في أي مكان خال ، أو يردموا حفرة في الأرض ، أو يتأرجحوا على فرع شجرة ، أو يسددوا قناة ماء ، أو يلاحظوا حيوانا كبيرا ، أو يحرسوه أو يخضعوه .

الكثير من الخبرات بعيدة عن مجال الأطفال - مثلما هي بعيدة عن الكبار - مثال ذلك حركة الطبيعة بين النمو والذبول ، اكتساب المواد الأولية ، وصياغتها ، والانتفاع بها ، أو نزاع طويل بعيد المدى أكثر من مجرد خصومة أشخاص ، المواقف الطارئة الخطيرة .

ولدى الكبار على أية حال - خلافاً للأطفال - وظائفهم وهمومهم المادية ، والمستقبلية ، وأعباؤهم التربوية ، وفي الغالب ليس بهم حاجة إلى المزيد ، أما الأطفال فليس بوسعهم مقابل ذلك إلا أن يتخيلوا التجربة والخطر ، أو أن يتحايلوا للقيام بهما من خلال التخريب والخروج المتعمد عن القواعد والنظم ، ومخالفة توقعات الآخرين منه . الخ .

إن مدننا ليست مدنا حقيقية ، وإنما مناطق سكن وعمل وشراء منفصلة ، وتزيدها حدة الأحياء الفقيرة ، والحجر السكنية المعزلة .

•

طفولة اليوم هي فعلا طفولة أطفال : فالطفل يعيش مع مجموعة متساوية معه في العمر ، أو مع كبار يتصرفون معه كتربويين .

لقد اعتدنا تماما على « الفصل الدراسي » الذي يضم من هم متساوون في الأعمار إلى درجة أننا لا نلاحظ على وجه الإطلاق ذلك الهراء التربوي الذي تعنيه مجموعات الأعمار المتجانسة تماما . . . الذي يعني أنه ليس لدى المرء من هو أعلى منه أو أقل منه ، وأن التميز البسيط بين الأطفال قديتحول إلى تميز ضخم رهيب (ولا بد غالبا من نظام صارم من قبل الكبار للتحكم في هذه الزمرة من الصغار) .

أشارت مرجريت ميد في عرضها لما أسمته « بالحضارة التشخيصية » - postfigurativ - إلى ما كان عليه معنى الطفولة ، ومعنى الشبيبة ، ومعنى الصلة « بالأشخاص » المحيطين . . . (الآباء والأجداد) ، ومعنى صور الحياة

التي عاشها الفرد في طفولته وصباه، كيف كان الآباء يمارسون أعمالهم ويتعاملون فيما بينهم ويمثلون عالمهم.
أما في «الحضارة التحريدية» ـ práfigurativ ـ الحالية فما زال هناك آباء وأجداد . . . ولكنهم لم يعودوا شيئا أساسيا يطبع الحياة بطابعه الخاص، ولم يعد بالتأكيد في مقدورهم تحديد الحياة في المستقبل، أو التطلع إلى تشكيل الحياة القادمة، وليس لديهم شيء مقنع يقدمونه ويدافعون عنه.
طفولة اليوم لم تعد لأعداد كثيرة من الأطفال، «طفولة الأسرة الصغيرة»، ذلك الركن الناعم الهادىء كما تود إعلانات التلفيزيون والمجلات المصورة أن توهمنا.
هذه الأسرة الصغيرة لم يدهـا فقط الراعون في قلب النظام القائم من أساسه، وإنما أيضا الاختصاصيون المختلفون، من أمثال روبو بيتلهايم[٣]، وإيريك أريكسون[٤] الذين يقولان بأنها من أسباب العصب والاحتلال النفسي. وآلفا ميردال[٥] الذي يجدها معطلة ومحبطة، ثم فيليب آورياس[٦] الذي يجدها لا اجتماعية
وتوضح البيانات التي جمعها أوري روبمبيرر أن ٤٥٪ من الأمهات في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٤ يقمن بوظائف خارج المنزل، وفي عام ١٩٧٠ كان ١٠٪ من الأطفال دون السادسة من أعمارهم يعيشون في أسر دون أب.
ويعني ذلك تضاعف هذه النسبة في السنوات العشر السابقة، كما تضاعفت أيضا نسبة الأطفال من والدين منفصلين، ويعيش كل سادس طفل أقل من ١٨ عاماً انفصال والديه.
وفي العائلات التي تحت ما يسمى بخط الفقر (ويحدد دخلها بمبلغ ٤٠٠٠ دولار في العام لأربعة أشخاص) كان يعيش ٤٥٪ من الأطفال عام ١٩٧٤ في منزل دون أب.
كذلك، فان عمل الوالدين (مع الطريق للعمل ـ شراء الحاجات ـ الخدمة في المنزل ـ وبقية الواجبات الاجتماعية الأخرى) يلتهم وقتا وجهداً طويلين إلى درجة ترك الطفل معظم أوقات اليوم (ما عدا فترة المدرسة) وحيداً مع نفسه، أو لمشاهدة التلفيزيون، أو في رعاية مربية، لا يعنيها من أمر الطفل شيء، وذلك في مسكن من تلك المساكن الصغيرة المألوفة.
ويقضي الآباء من الفئات الاجتماعية المتوسطة ما بين ١٥ إلى ٢٠ دقيقة في اليوم ـ في المتوسط ـ مع أطفالهم البالغين من العمر عاماً واحداً، لا يتجاوز فيها وقت الحديث أكثر من ٣٧ر٧ ثانية، والحركات المتبادلة ٢ر٧ ثانية . . . والنتيجة لذلك كله أولا وآخرا دور حضانة تنشئها الدولة ليس فقط من أجل الآباء والأمهات الذين عليهم أن يعملوا، ولكن أيضا من أجل هؤلاء الذين يمنعهم وجود الأطفال عن العمل . . . وتتحمل دور الحضانة بالتالي عبء مسؤولية الأطفال.
وتبعة ذلك أن يصبح الأطفال غير مبالين، دون قدرة على صلات الحب الوثيقة، أو على تحمل المسؤولية، ودون جلد على أمر ما، ثم تدني قدرة الأطفال على الأداء في المدرسة عاماً بعد عام . . .
وتوضح الإحصاءات السابقة أيضا أن ٥٨٪ من التفاوت الذهني بين الأطفال في المدرسة راجع في الحقيقة لثلاثة أسباب:
الزواج المحطم، المسكن المزدحم، ودرجة ثقافة الوالدين[٧]
إن الأسرة ليست مجرد فكرة (اجتماعية) تسيطر على كل شيء، ولكنها أيضا حقيقة (اقتصادية).

---

٣) Bruno Bettelheim The Children of the Dream, Commural Child, Reaving and American Education, New York 1970
٤) Erik Eriksen a a O , das 8 Kapitel Gedanken uber die amerikanische Identitat, S 280
٥) Alva Myrdal Die Veranderung in der Struktur der Familie
٦) Philippe Ariés Geschichte der Kindheit, Munchen 1975
٧) Uri Bronfenbrenner, a a O , ders Wie wirksam ist die kompensatorische Erziehung Stuttgart 1974, S 121 f

سوف تتغير الطفولة مرة أخرى خلال المستقبل القريب، وبسبب عامل مختلف. وهو التناقص الواضح في معدل المواليد. فخلال القرون الماضية وحتى القرن الماضي كانت نسبة الشباب تحت العشرين عاما تمثل على الأرجح أكثر من ٤٠٪ من عدد السكان[٨].

أما في الهند فإن نصف عدد السكان أقل من ١٨ عاما. ولذلك فإن ما يسمى بالهرم السكاني يبدو هناك في الحقيقة على شكل هرم مسطح القاعدة.

وأما لدينا (في ألمانيا الاتحادية) فسوف يصبح بمرور الوقت على شكل هرم مقلوب. أو في أحسن الأحوال على شكل عامود أو قمة. ويعني ذلك عمليا أن معظم الأسر لن يكون لديها سوى طفل واحد. أو طفلين

وأن كثيرا من الأزواج لن يكون لديهم أطفال على وجه الإطلاق.

وبمعنى آخر سوف يوجد كثير من الكبار الذين لن يعرفوا من خلال التجربة الشخصية. ماذا يعني أن يكون لدى المرء أطفال . . بل ماذا يعني الأطفال مطلقا

هذا هو ما يبدو الآن. أو سوف يبدو في المستقبل القريب. وسوف تكون له تأثيراته المستمرة

لقد بعضنا على الأطفال طفولتهم. بل وأزهدناهم فيها. فقد أصبحت الطفولة شيئا غير حقيقي - بمعنى الكلمة - أو سوف تصبح كذلك بسبب محاولتنا أن نحولها إلى قضية تربوية

وكذلك أفسدنا على النشء والشباب الرغبة في النضج وفي الانتقال إلى مرحلة الكبار. فهم يكتشفون كل يوم أن الكبار ساخطون، غير سعداء. بلا آمال في المستقبل. أو تبدو حياتهم فارغة. أو مثقلة بالأعباء. وهي في الحالتين غير مفهومة بالنسبة لهم.

إننا نمنح النشء والشباب مهلة طويلة. عليهم فيها أن يجدوا دورهم، ولكن الأدوار التي يمكن لهم أن يمارسوها في هذه الفترة هي أن يتمثلوا أدوار المجموعات المتماثلة معهم في العمر، وأبطال التليفزيون، والتنس، وكرة القدم، أو أدوار معلميهم ورؤسائهم . . . وطالما هم في المدرسة فهناك دور «الموظفين» الذين يقومون بالتدريس.

أمن الغريب بعد ذلك ألا يستغل الشباب هذه الفرصة المتاحة. وأن لا يقبلوا على تحمل المسؤولية. وأعباء المهنة، وألا يتحمسوا للتعلم والتخطيط للمستقبل؟

أين تتفتح لهم الآفاق على المستقبل. على ما سمي في الماضي بـ«الحياة الطيبة»؟

وأية كانت الأسباب. فإنه مما يلفت النظر أن لدى الشباب استعداداً قليلا لأن يخططوا لحياتهم، أو حتى لأسبوعهم أو يومهم . بل وللواجبات التي يجب عليهم أداؤها

كذلك ليس بينهم وبين الكبار نزاع حقيقي، حاد، فالكبار بالنسبة لهم ليسوا أعداء كما أنهم ليسوا أصدقاء . ليسوا قدوة. وليسوا مثلا سيئا . لا يثيرون القلق. ولا يدعون للثقة . . . ولكنهم مجرد مؤثرات وظواهر في عالم شديد التعقيد على أية حال[٩].

وفي أفضل الأحوال فإن كل طرف منهما يدافع عن مجاله الخاص ضد الطرف الآخر . ومن ذلك مجال التعلم والتعليم. وعلم التربية. وعلم النفس وديناميكية المجموعات. وهو نشاط يمارس بحماس وحس، وأقول. «حس» لأن هذه العلوم تستبعد المسؤولية الخلقية، والجدل السياسي من هذه المجالات

إن جاذبية العلوم الاجتماعية تكمن في أنها تتيح لنا إزاء المصاعب الجمة فرصة الهروب إلى التفسيرات الميكانيكية الضرورية.

يمكن أن يقال مثلا. إن الأحوال السائدة هي السبب.

---

٨) تبلغ هذه النسبة اليوم في جمهورية ألمانيا الاتحادية أقل من الربع
Vgl Rassem, a a O S 105
Vgl Statistisches Jahrbuch fur die Bundesrepublik Deutschland, 1971, S 38

٩) Gerd U Becker Mit Umsicht und Verantwortung in Neue Sammlung 2/1975 S 116

أو إن عملية التكيف الاجتماعي كانت خاطئة، أو إنه لا ينبغي على المرء ـ فقط ـ أن يكون ضعيفا، ولكنه يجب أن يكون كذلك حتى لا يثير خوف وقلق الآخرين.

إن مشكلة العلوم الاجتماعية المذكورة أنها تخضع من جانب لنظرة جبرية صارمة، وتتمسك من جانب آخر رؤية متفاءلة شديدة السذاجة.

من ذلك ما يقال: في اليوم الذي يقرأ فيه الجميع: «فرويد»، وحين يتحرر الجميع بدرجة كافية من «لعبة الأدوار المتبادلة»، وعندما يجدون الشكل الواقعي للعلاقات الاجتماعية في المجموعات التي يعيشون فيها، والتأثيرات الحقيقية المتبادلة للأفراد بعضهم مع بعض . . . عندئذ يتصرفون اجتماعيا بشكل ناجح ومناسب

إلا أن هذه العلوم لا تعطي إجابة على هذه الأسئلة: «مناسب» . . بالنسبة لمن؟. «اجتماعي» . . بالنسبة لأي مجتمع؟ . . . «ناجح» في أي مجال، ولأي شيء؟

ما أذهب إليه هو أن تزايد هذه الإجراءات التربوية لا يساعد الأطفال والشباب فحسب، وإنما يخلق حالة من التسليم والضعف، والقابلية للإصابة بشتى الأمراض، والاضطرابات، فتزايد المؤسسات والمعلومات تودي بالمرء إلى أن يشغل حياته بهذه المؤسسات والمعلومات، دون أن تساعده على أن يعيش في أمان مع نفسه ومع عالمه.

إن الأطفال يبدون لأنفسهم كهوفاً وسط الفوضى، ولا يوجد بالنسبة لهم أي مجتمع منظم أو منتظم . . وما يحدث خارج المجموعة التي ينتمون إليها يعتبر بالنسبة لهم شيئا مجردا وعدائيا . . . كما أن الانتقال إلى المجتمع الخارجي يعتبر شيئا مفاجئاً، ويجعل هذه المجموعة الصغيرة في السن غير واثقة به ودون وظيفة، ويجعل المجتمع بالنسبة لها شيئا موحشا ليس له معنى.

وفي هذه المصاعب التي تبدو للوهلة الأولى من اختصاص التربويين وحدهم، تنعكس مشكلة أخرى لها شكل عام واجتماعي، وهي «تغريب» الإنسان في حضارة التكنولوجيا، والأجهزة الإدارية (Entfremdung).

ويمكن التعامل مع هذه المشكلة ـ خارج إطار التحليلات الفلسفية ـ إما عن طريق العلاج الطبي والنفسي الذي يزيد في الغالب من عملية «التعريب الإنساني»، أو عن طريق التشيع لطائفة دينية أو اجتماعية، أو لمجموعة من الثقافات، والتقاليد، والعرف الحابي في المجتمع، أو تناول العقاقير المتنوعة . . . أو الدعوة لتغيير الظروف القائمة، أي الدعوة إلى الإصلاح أو الثورة.

وقبل كل شيء، فإنه يبدو لي أن هناك شيئا آخر أكثر أهمية ومدعاة للأمل، وهو أننا يجب أن نراجع كل تصوراتنا ومواقفنا، وأن نقيمها من جديد من حيث مدى صدقها ونفعها . . . فمنها المتناقص والضار والشائن . . . فنتخلى عنها ونستبدلها بغيرها.

ومن السهل أن ندرك أية مساعدة يمكن أن يقدمها لنا استقراء التاريخ، والاحتكاك بالأمم الأخرى، والبنى الاجتماعية، والحضارات الأخر في هذا المجال.

فهذه تمثل «بدائل ونماذج» أخرى، تخالف ما هو سائد في مجتمعنا، ـ وسوف تزداد ـ. ولعلها على أية حال بوجهاتها واتجاهاتها ونماذجها تزيد من شكوكنا حول العديد من التصورات والاقتناعات . . حول ما نتصوره مثلا أن المصير الإنساني والعلاقات الإنسانية أشياء قابلة للصنع، وأن الحياة أشبه بتصميم بناء . . . وأن التربية معمل، أو إدارة تنفيذ، أو مكتب تخطيط، وأن الصراع هو شيء أشبه بالعطب أو الخلل الفني، وأنه من الممكن والأفضل «ترشيد» علم التربية، وتنظيمه (كما هو الحال في الإنتاج الصناعي)، عن طريق نظام مدرسي مقنن، وفق مقاييس محددة، وعن طريق مجموعات التعلم وأهداف التعليم، وبمقاييس النجاح الموحدة المقننة.

إن عملية التربية هي عملية إنتاج، ولكن قد يكون الأمر على خلاف ذلك، فربما تخلق المدارس من المشاكل أكثر مما تحله منها، خصوصا إذا نظمت تنظيما موافقا لذلك. (وليس كما فعل پاول جودمان في قلب حي مانهاتن بنيويورك بتجربته في إقامة مدارس صغيرة، ومدارس

شارع على غرار ما كان يحدث في القرون الوسطى) وأيا كان الأمر، فمن الخطأ - كما يبدو بوضوح متزايد - أن نبحث عن حل مشاكل التربية والنمو عن طريق تجميع الأطفال بأعداد كبيرة. . .

أو أن نتصور بأنه بقدر ما تتضخم المشاكل، وتزداد معارفنا، وجب أن تطول فترة المدرسة . . . ولأن المدرسة نعمة، والعمل مشقة وعناء، يجب أن نحد ذلك، حتى ولو أمكن التدليل على أن المدرسة تمتص قبل كل شيء الأشخاص الذين لا يمكنهم - بسبب هذا التقدم في العلم والتكنيك - الحصول على مكان عمل

أو أن نتصور بأنه من الأنسب فصل التعليم عن الحياة مكانيا في المدرسة (التي يجب أن تكون في ضواحي المدن إن أمكن)، وزمنياً قبل الوظيفة. فالتعليم هو تحضير لمرحلة قادمة، ومسألة تخص المرحلة الأولى من الحياة، (أي سن الطفولة والشباب الأول.) على أن يتم خلال هذه المرحلة فصل الأطفال والشباب عن الكبار.

أو أن نتصور بأن تعليم الأطفال والشباب يمكن أن يصلح من عالم خاطىء، ولكن ما يحدث هو أننا نضع على عاتق التعليم كل ما عجز عنه الكبار اليوم (ديناميكية المجموعات، علم الاجتماع، تحليل النظم، الاقتصاد السياسي، تدريس الجنس، التغلب على النزاعات، النظرة الناقدة إلى الأدب الرخيص، استخدام الإحصاء) . .

ولكن من خلال ذلك سوف يتفاقم في العالم أيضا شعور الضيق، وشعور الإحباط بين الشباب والكبار

أو أن نتصور أن المدرسة تستطيع كفالة تكافؤ الفرص غير المتكافئة من خلال نظام إدماجي يصحح الفروق في البيئة الأولى. بدلا من أن يتم هذا التصحيح من خلال واجبات مشتركة، وأشكال حياة مشتركة، التي يجب أن يتم بالطبع تنظيمها هي الأخرى

أو أن نتصور بأن مدرساً ذا ثقافة بورجوازية، متخصصا في علم من العلوم ومدربا على أساليب التربية والتعليم يستطيع - ولو بلا اقتناع عميق - أن يرشد هذه الأعداد الضخمة من أطفال أسر العمال المتطلعة من البورجوازية الصغيرة إلى وعي ذاتي طبقي وثقافي إيجابي جديد.

أو أن نتصور بأن الأسرة - والأسرة وحدها - لا بد وأن تقدم السعادة، والأمان، والتعرف على الذات . . . في الوقت الذي تعوقها هذه التوقعات المبالغ فيها عن الوفاء بإمكانياتها الخاصة المتاحة لها

إن التوقعات الضخمة محكوم عليها بالفشل، وتؤدي في هذه الحالة إلى صعوبات متزايدة في العلاقة بين الزوجين، وإلى المبالغة في إضفاء الحب على الأطفال، أو إلى كراهيتهم وإساءة معاملتهم، وإلى خيبة الأمل واتهام النفس. وفي النهاية إلى رفض النسل بصفة عامة، ورفض الزواج والعكوف عن تأسيس الأسرة بصفة خاصة. مع أن الأسرة هي الوسيلة لتكوين علاقات وطيدة واضحة ومنظمة ثم إنها فيما بعد الملجأ الذي يحتاج إليه الناس في هذا المجتمع المحير.

نحن بحاجة إلى «البدائل» حتى يمكن أن ننظر نظرة تقدمية واعية إلى هذه التصورات وما قد يشابهها، ويجب أن نتأمل فيما يمكن أن تكون عليه الأشياء.

لقد قدم إيفان إيلليش[10] بعض المشروعات المضادة التي تندرج في إطار نظرية المجتمع الشامل، ولكنها لم ترسخ، سواء في ضمير الناس ووجدانهم أو في الواقع.

وفي «الكيبوتس» - Kibbutz - نشأ بديل - بمعنى الكلمة - لنموذج الأسرة لدينا. وإن كان ذلك قد تم في ظل عوامل تاريخية وجغرافية وعرقية وسياسية محدودة ضيقة النطاق

لقد أشارت جين جاكوبس[11] إلى الفرص العديدة في

---

(10) Ivan Illich Entschulung der Gesellschaft Mun-chen 1971 (Kosel)

(11) Jane Jacobs Tod und Leben großer amerikani-scher Stadte 1963 (Gutersloh)

مدننا التي تتيح فرصة النمو الإنساني، هذا إذا لم نحطمها بأساليبنا الخاطئة.

شغلت بعض الأنماط الأخرى من علم تاريخ الشعوب فكر العلماء، وتخيلات العامة، ولكن لا يبدو لي أن أيا منها مقبول أو صالح للتقليد، فليس بينها ما يعد بنتائج كثيرة، أو ما يمكن تطبيقه، مباشرة أو مع بعض التعديل.

فإذا حاولنا مثلا نقل نموذج الكيبوتس (المستعمرة التعاونية التربوية) إلى عالمنا دون تعيير، فلن يشكل واقعا حقيقياً، وإنما سيكون مجرد جزيرة تربوية منعزلة عما حولها.

الأهم من ذلك هو أن يغري الناس أنفسهم في مواجهة هذه النماذج الأخرى بالتفكير بشكل مغاير في أنفسهم، وفي بيئتهم التربوية المعتادة، ثم يختاروا من هذه النماذج ما يناسب البيئة، والظروف القائمة

إذا لم نحرر تصوراتنا فسوف نغرق في قضايا الإصلاح الشكلية.

إن هناك على وجه العموم نماذج كثيرة مثيرة للاهتمام لمن يريد أن يتفكر في: كيف يمكن للمرء أن يخلق مكانا جديدا للطفل لينمو فيه.. مثلا:

- **المدن الإغريقية القديمة**
- **مدينة القرون الوسطى**
- نموذج «**منزل العائلة الكبير**» الذي كانت تعيش فيه نسبة كبيرة من السكان حتى القرن الثامن عشر.
- **نموذج الجماعات المشتركة في العمل والحياة** الذي أسسه ماكارنكو[١٢]
- **مدرسة الشارع الأول** التي أسسها جودمان ودينيسون[١٣]

إن هناك إمكانيات كثيرة لأن نتعلم الحياة من الحياة ذاتها.. في الشارع... في الورشة... في أماكن البيع. الحانات. التجمعات... وفي التعامل مع الكبار.

لقد وصف لنا المؤرخون بشكل جلي: ماذا كان يمكن للمرء أن يتعلمه في منزل العائلة الكبير، الذي كان يختلط فيه السادة والخدم، الضيوف والعملاء، الأغنياء والفقراء، الصغار والكبار... والذي كان يوجد فيه قليل من الأثاث وكثير من المعاشرة، وما يحتاجه المرء فيه للحياة، في نشأته واستخداماته و تقييمه، فيصبح واضحاً مفهوما.

*

في كل «**مدارس الحياة**» هذه نجح أو مازال ينجح كل ما عجزت «**مدرسة الدروس**» عن أدائه، لأن ميدانها هو: الحياة بالفعل.

إن القضية هنا هي أن على الإنسان أن يؤدي واجبه... أن يكتسب جديدا إلى ما يتعلمه... وأن ينقل ما يعرفه إلى الآخرين بصورة ملموسة مفهومة. حتى الحيوان لا بد من رعايته، وإلا نفق... وليس هناك مجال لإقناعه بغير ذلك.. والآلة لا بد من الاعتناء بها وتصليحها وإلا فلن يكون هناك إنتاج... وتنضب الموارد المالية... فلكل شيء نتيجة.

أما مدرسو اللغة، والأحياء، والهندسة فليس في وسعهم في حالة تقصير التلاميذ إلا إعطائهم درجات سيئة.

من المواضيع الجادة أيضا قراءة أنتيجوني (لوفوكلوس)، دراسة قانون الجاذبية، أو تقديم عمل كورالي جماعي، أو أداء أي شيء خاص جدا، أو الاحتفال بعيد، أو مواساة إنسان.

إن المدرسة لم تعد لتستطيع وحدها أن تخلق معظم أو أهم الحالات الجادة... فهي لا بد أن تخرج إلى البيئة المحيطة بها، أو أن تحضرها إليها، أن تدفع هذه البيئة لتصبح بيئة تربوية.

فإن نجحت المدرسة في أن تكون «**عالما متميزا**» وليس «**عالما مغلقا**» فإن الأطفال وإن لم يتم إعدادهم حقيقة

---

١٢) Makarenko أحد علماء التربية السوفييت، أسس بعد الحرب العالمية الأولى «الجماعة المشتركة» للأحداث والأطفال الذين فقدوا والديهم في الحرب، فيتعلمون، ويعملون فيها ويديرون

١٣) Paul Goodman Freiheit und Lernen, in Neue Sammlung 5/69, S 419 – George Dennison Lernen und Freiheit, 1971, Frankfurt

للدخول في عالم الكبار ، فإنهم سوف يتعلمون كيف يستطيع المرء أن يعيش تمامـا حياته الخـاصـة . .
فإذا ما استطـاعوا ذلك وراولوه وهم أطفـال فسوف يفعلونه أغلب الظن أيضـا وهم كبـار .
أما في المكان الذي لا توجد فيه مطالب حادة . بل مطالب مدرسية فقط (وهي بدورها لن توجد إذا لم توجد المدرسة) فسوف يصاب الأطفـال فيه بمرض العصر الذي نعيش فيه : الرغبة في التدمير ، عدم المبـالاة ، وتأصل عدم المودة والألفة (وهو ما شخصه إيريش فروم بأنه ثأر الحيـاة التي لم تعش ولم تتحقق .)
إن النمـاذج « المضـادة » التي أشرت إليها توحي إليـا « بالنظريـات » التـالية التي يجب أن نسعى إلى تحقيقهـا بالتدريج كلمـا سمحت الفرصـة

- من الضروري خلق « **وحدات إنسـانية** » للحيـاة يمكن للمرء أن يعيش فيها وأن يتعلم فيهـا في نفس الوقت كيف يمكنه أن يعيش، ويجوز أن نرى ذلك متحققـا في « **منزل العـائلة الكبير** »

أما « **وحدات الحيـاة** » التي نعرفهـا الآن . فهي شديدة الضخامة (المصانع ، المدارس ، الجـامعـات ، المـدن ، الدول) كما أنها مجزأة أو منقوصة (لا يمكن أن نرى المرء فيها أي تلاحم أو ترابط)

- يجب أن نتيح الفرصه للأطفـال لمعرفـة مـاذا تعنيـه العلاقات الوثيقة الدائمة ، وماذا تعنيه الجمـاعة الحـامية (وليست المحمية !) ، والنظام الذي يتم خلقه ذاتيـا .

إن الاحتياجات الأساسيه لأطفال اليوم ـ التي يجب أن نكرس أنفسنا أولا لتحقيقها ـ ليست التعليم ، أو فرص التعليم ، ليست النشاطات والدوافع ، ليست التحرر من التبعية والعلمية ، ولكن هي فرص لعمل ضروري ومشترك ومؤسس على الثقة والمودة
إن كل النقاط الأوَل هي أشياء ضرورية ، ولكنهـا تأتي في المقـام الثـاني ، أي بعـد إشبـاع الاحتيـاجـات الأسـاسيـة .

- يتعلق بالنقطة السابقة إلغاء ذلك الفصل المعتـاد بين التربية كعمل مهني ، وبين الاتصال والعلاقة الشخصية ، ذلك الفصل الذي يوجد في الحقيقة في كل فروع حيـاتنـا الاجتمـاعيـة الأخرى .

إن الصداقة التي كانت عند الإغريق مفهوماً سياسيا ، [١٤] تصبح بهذا مفهوماً تربويـا واجتمـاعيـا .
فمن خلال الصداقة ، وبوجودها يتعلم الإنسان أن يؤدي شيئا للآخرين ، دون أن يراوده الشعور بفقدان شيء ، أو بالتضحية ، أو أنه يؤدي عملا استثنائيا بدافع الحب فحسـب .

- ويرتبط بذلك تنوع الخبرات إلى أقصى حد مع انتظامها في إطار وحدة واضحة مفهومة ، فمن الخطأ أن نحاول ـ سواء في المدرسة أو الأسرة ـ أن نفرض « **الحريـة** » أو « **النظـام** » ، أو أن نفرض الفصل بين الأعمـار المختلفة ، أو الاختلاط بينها ، أو أن نؤكد الفردية أو الرابطـة الجماعية . وإنمـا يجب ـ حسب الإمكان ـ أن يوجد كل منهمـا وأن يتم تمثيلهمـا من خلال أشخـاص مختلفين ، وأن يوضعا في أماكن مختلفة ، وأن يعبر عنهمـا في مواضيع مختلفـة .
- يجب أن يكون من نصيب الأشياء الملموسة ، والواجبات ، والمواقف العملية ، الجزء الأكبر من التـأثيرات التربوية ، فالاعتقاد في القدرة على عمل شيء (التحدي) ، والتمرين (التعود) والقـدوة (إمكـانية تقليـد المثل الأعلى) هي موضوعات تربوية أكثر قوة من تلك التي يدعو لهـا اليوم علم التربية التقدمي .
- إشراك الأطفال والشبـاب في العمل والسيـاسة (نحن نشركهم في العلم فقط) ويصف برون فنربنر Bron Fenbrenner · كيف يحدث ذلك اليوم في الاتحـاد السوفييتي ، سرعان ما يذكرنا وصفه بمدارس الشارع الأول ، التي أسسها جودمان ، والصور التي قدمها

(١٤ Vgl Hannah Arendt Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten München 1960 (Piper) S 39

آرياس للعصور الوسطى، وحكم البوربون في فرنسا.
- يتعلق بذلك أن يكون هناك الوقت، وقت الذين يعملون من أجل الذين يتعلمون، وقت الآباء من أجل الأطفال، من أجل هؤلاء الذين لم يتم إعدادهم بعد، والذين ليسوا منتجين بشكل مباشر بعد، وليسوا مقيدين بعد بإطار إنتاجي معلوم.

إن الأطفال والشباب هم بالضرورة القيم المتحركة والواضحة في العملية الاجتماعية، وتبين العصور القديمة، وكثير من الحضارات غير الأوربية أنه يمكن للمرء أن يعيش بشكل طيب ومعقول مع هذه القيم.

أما أن تكون هناك رغبة في «ترشيد» الطفولة والشباب ثم الاحتفاظ - في نفس الوقت - بالنظام الذي يصلح للكبار، ويرتبط بحياتهم فسوف يؤدي ذلك إلى نوع من الخلل العصبي الذي نعاني منه اليوم، وسوف يخلق بالتالي وبصفة مستمرة ذلك التناقص، وهو الرغبة في أن نجعل من الأطفال أناساً ناضجين (عقليا وخلقيا)، ذلك لأننا لا نعتبرهم هكذا، هذه الرغبة تخلق منهم في واقع الأمر «أطفالا»، وتمد على أية حال فترة الطفولة.

أما إذا كان لدى الشخص الوقت لكي يشركهم معه كأشخاص صغار وذوي خبرة محدودة، فسوف يكسب بالتالي كثيراً من الوقت.

ويعتقد روفينبرر أنه يمكن أن نثبت أن اتجاه الأطفال والشباب لتقليد تصرفات وحياة المجموعات المتماثلة معهم (والتي لا يمكنهم أن يتعلموا منها الكثير) ليس إلا نتيجة لتخلي الكبار عنهم.

وعلينا الحذر من أن يقودنا كل ذلك إلى نوع من «الطوباوية» فليس لدينا في هذه اللحظة ما هو أكثر أهمية من الواقعية، بل إن ما أعتبره أكثر الإجراءات التي يمكن أن نتخذها، واقعية هو أن نكشف هذا اللغو والباطل الناشئين عن الأسرة والمدرسة والوظيفة وكل أشكال الحياة المحدودة بحدودها، باعتبارها أشياء مطلقة.

وقد يكون ذلك هو شرط التغييرات التي يمكن أن تمنع استمرار نمو ذلك الخيال «الطوباوي» الكاذب، الذي يدعو إلى إلغاء المدرسة، وتصفية الأسرة، وتأميم التدريب المهني.

إننا نعيش في عالم يحتم التعاون والعطاء المتبادل بين مجموعات الأعمار المختلفة، والواقع أننا لم ننشىء هذا العالم «كعوالم» خاصة للمجموعات المختلفة، وإنما أقمنا فيه مناطق منعزلة وبيوتا للحجر الصحي، ذلك أننا نخضع مجموعات الأعمار الأخرى لأغراض عالم الكبار.

إن الإجراءات التي اتخذها عالم الكبار لإلغاء الفصل بين الأجيال في فروع الحياة الاجتماعية المختلفة، تبقي في الواقع على هذا الفصل، ولن تكون لها فاعلية ما لم تغير هذه الإجراءات حياة الكبار أنفسهم.

ليس الهدف هو أن نقدم الخدمات لفئات الأعمار الأخر، وليس الهدف أن نتولاها بالرعاية وأن نطلق لها العنان، وإنما أن نعيش معها في هذه الحياة المشتركة التي لا بد أن نحولها إلى حياة إنسانية، ونتحمل فيها مسؤولية ادعاءاتنا وأعمالنا واقتناعاتنا، نتحمل فيها أيضا مسؤولية مطالبنا من هذه الحياة، ومسؤولية أعمالنا واقتناعاتنا . . .

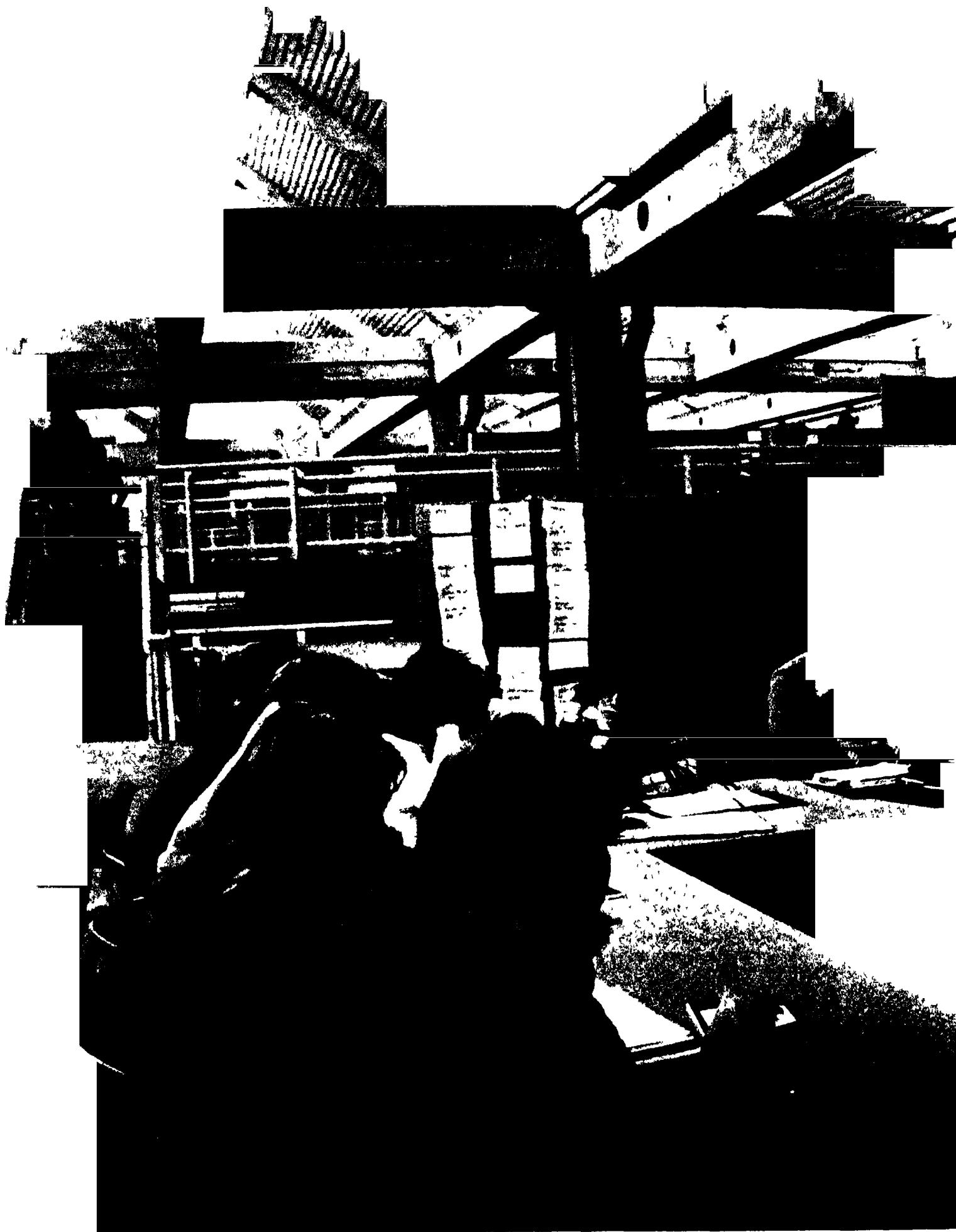
وسوف يمكننا أن نؤدي هذه المهمة بصورة أسهل عندما نعرف حدود امكانياتنا، وحدود قدراتنا على التأثير.

*

لست سعيدا بأن أقف وسط هذه المنصة العالية التي ذكرها كومينيوس . . . فأنا أشعر بما ينازع الشباب من شكوك، وأحس كذلك بذلك الضغط الذي يمارسه الجيل الأكبر سنا، وإن كان هذا الضغط في تناقص مستمر . . . ويراودني كذلك إحساس بأني أبالغ في النظر إلى دوري كأحد الراشدين أو الكبار، فلست على درجة كبيرة من الغفلة حتى لا أعترف بذلك، ولست أيضا من الغفلة بحيث أترك عالمي ينحدر إلى الفوضى والخراب، فواجبي أن أشرح عالمي، وأفتح مصراعيه للناس، واجعله جديراً بالاحترام.

يدة في ألمانيا الاتحادية . مدرسة هرتمون فون هينتج التجريبية بمدينة بيليفلد

ا البناء المدرسي الجديد تخصيص قاعة كبيرة لكل من المرحلة الابتدائية والوسطى (الاعدادية) والعليا (الثانوية) ويمكن توسيع وتصغير هذه القاعة حسب الحاجة

ره كلم)

«بولا بيكر مودر زون»، حوالى عام ١٩٠٦

بولا بكر مودر زون

من ملــف حياتها وأعمالها

(عرض إذاعي تسجيلي بمناسبة مرور مائة عام على ميلادها)

تعد بولا بكر مودرزون الفنانة التشكيلية الألمانية الوحيدة في العصر الحديث التي تخطى صيتها النطاق المحلي إلى النطاق العالمي

الأشخاص:

الراوي	(ر)	المتحدث الأول	(م١)
المتحدثة	(م)	المتحدث الثاني	(م٢)

ر: المكان هو فوربسفيدا (Worpswede)، مستعمرة الفنانين على بحيرة تويفل بالقرب من مدينة بريمن. اليوم الثاني من نوفمبر عام ١٩٠٧. بهجة كبيرة تغمر منزل الرسام (أوتو مودرزون). لقد وضعت زوجته بولا مولودة. أخيرا وبعد ساعات مثيرة عم الهدوء والفرح. الأم والمولودة تتمتعان بصحة جيدة (فاصل قصير).

بعد ذلك بثمانية عشر يوماً تود بولا مغادرة الفراش. لقد عيل صبرها، لم تعد تحتمل وهي الممتلئة بالحيوية والنشاط الخلاق أن تتوقف عن العمل أكثر من ذلك. لماذا يفرض عليها أن ترقد باستمرار دون حركة؟ وأية فائدة من ملازمة الفراش؟ وترسل بولا في استدعاء أخيها «كورت» الطبيب بمدينة بريمن

م١. ويحضر كورت على عجل. ويعيد فحص بولا بدقة، ويسمح لها بمغادرة الفراش، فتبادر إلى ارتداء ملابسها بمساعدة المشرفة عليها. ثم تخطو دون جهد، يساندها زوجها وأخوها إلى حجرة الجلوس في وسط الحجرة يوضع لها كرسي مريح لتجلس عليه في سعادة واسترخاء، ويحيط بها الرجلان من اليمين واليسار. أما الطفلة فقد أطعمت حتى الشبع. الأنوار تشع من شموع الثريات المضاءة.

م: إن الموقف قريب الشبه بليلة عيد الميلاد. كم أنا سعيدة، سعيدة جداً!

م١. وفجأة تشعر بولا بثقل في ساقيها، وترتفع منها بصعوبة أنفاس محشرجة - وتهمس قائلة.

م: وا أسفاه!

م١. ثم تفارق الحياة.

(فاصل قصير)

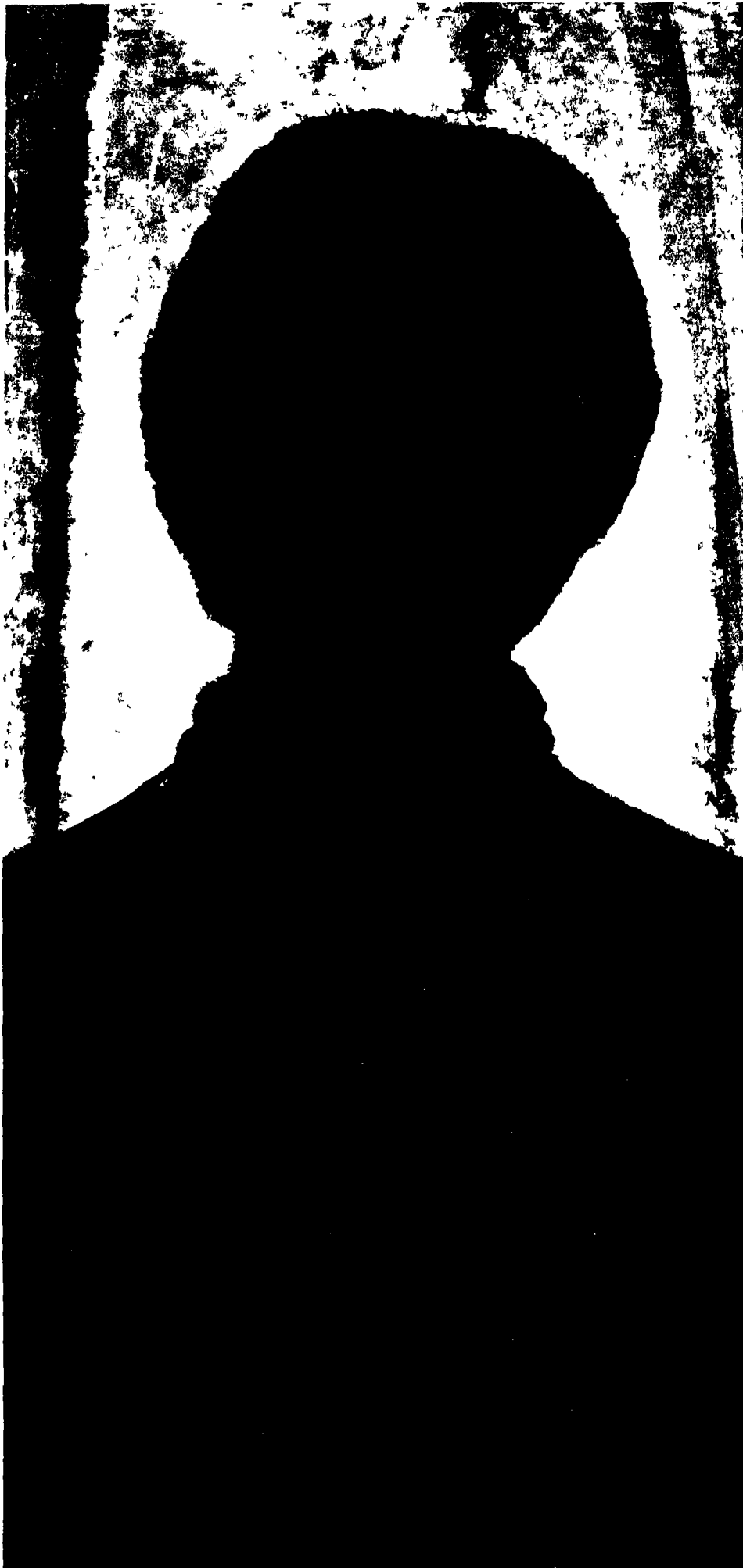
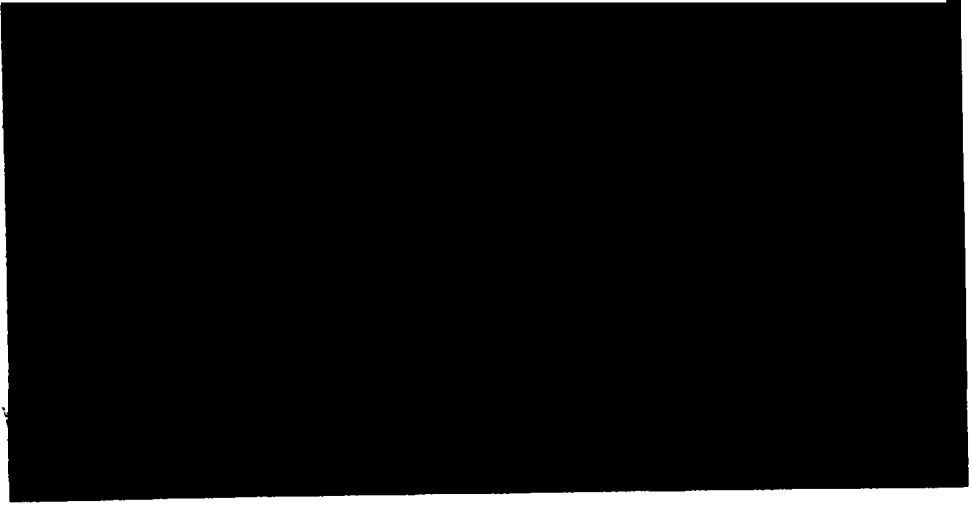
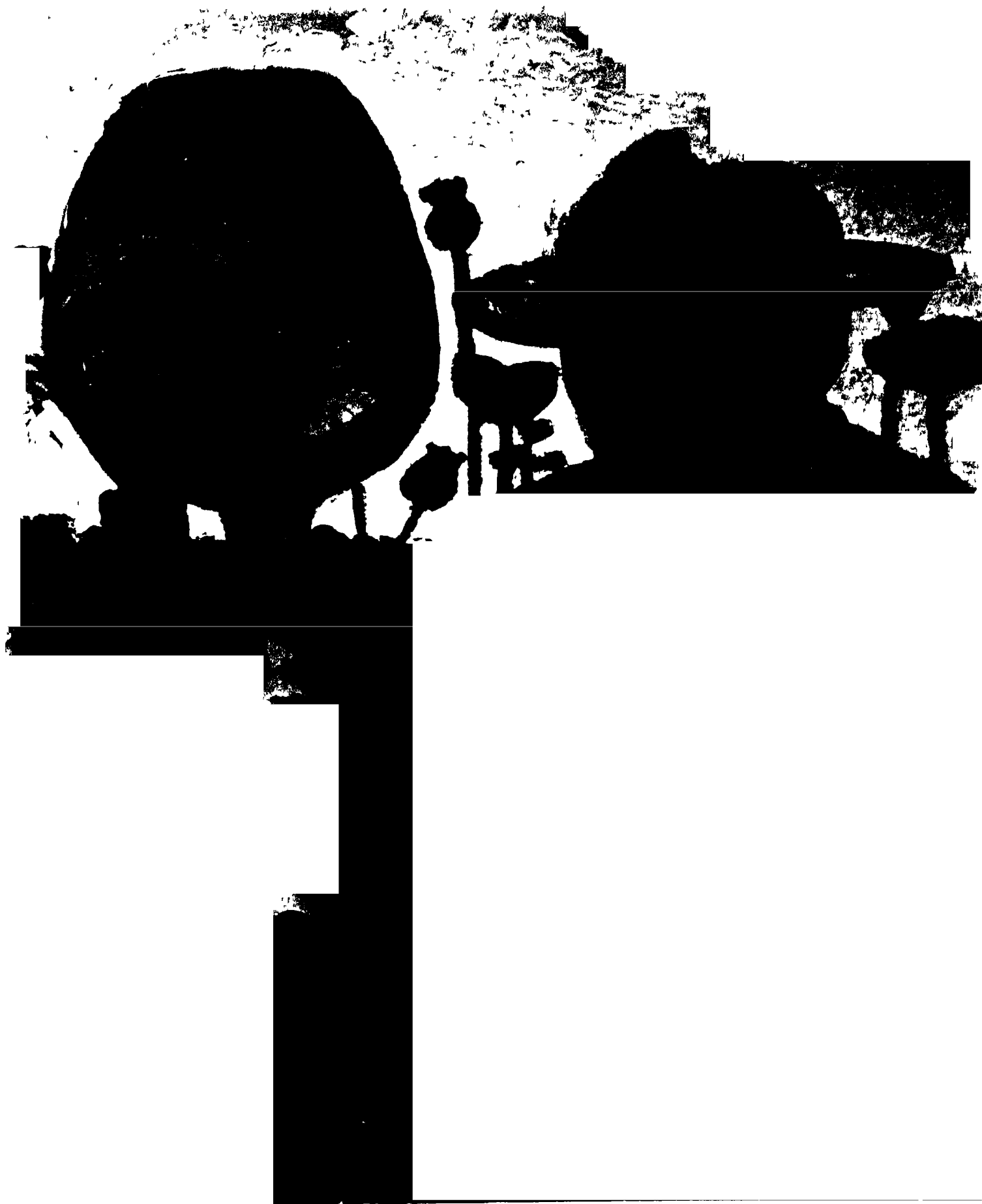
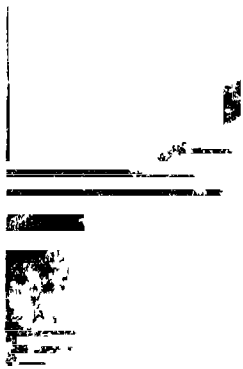
ر. سبب الوفاة وفقا لتشخيص الطبيب هو «الجلطة». لقد ضاعت الفرصة. ماتت بولا بيكر مودررون في عامها الحادي والثلاثين. من كانت هذه المرأة؟ في نظر العالمية هي زوجة فنان له تقديره، أما في نظر القلة التي عرفتها عن قرب فهي: فنانة سامية عظيمة قلما جادت بها الأيام.

م١: كانت إنسانا حمل على عاتقه مسؤولية حب الحياة، وإنماء هذا الحب، لم تستغل موقفا ما لتحقيق مصلحة أو عائد. «لقد عرفتها وعشت معها معجزة مست الأعماق. كان مرسمها صغيرا، ولكن الحياة النابضة القوية في هذا المرسم كانت تحلق دون انقطاع مع كل ما هو حي متدفق في هذه الدنيا».

ر: كان هذا حديث (ريهارد هوتجر)، الذي وجهها كصديق، وأول من أقرها على الطريق. مأساة حياة بولا أنها ماتت مجهولة، ولم تحس شيئا من مجدها الذي جاء بعد ذلك. ومع هذا فمن الواضح من مذكراتها وخطاباتها أنها كانت تؤمن بمجدها.

بعد وفاتها المبكر لحق بها غبن آخر، ذلك أن زوجها وقع على صورها بطريقة عشوائية. كان رأي بولا دائماً أنها رسمت صورها بصفتها بولا بيكر وليست بصفتها امرأة تحمل اسم زوجها (مودرزون). وعندما كانت توقع على اللوح، كانت توقع «ب ب م»، على خلاف الاسم الذي عرفت به في تاريخ الفن («پ م ب»). ويعود التوقيع «پ م ب» على اللوح إلى الأرمل مودررون الذي وضعه مؤخراً وبطريقة تعسفية أحيانا. طول حياة بولا لم تلق صورها ورسومها في الأعم سوى السخرية والاحتقار. في بعض الأحيان كان يساعدها على الخروج من عزلتها حب أمها الراسخ، وكانت أمها سيدة طيبة واسعة الأفق تحب ابنتها وتقدرها.

م: «لاشك أن الدم أقوى رباط. إنه يقيم الجسور عبر الهوى الساحقة. ولا بد للمرء أن يمدح الخالق الذي أبدع تلك العصارات المتشابهة».

ر. كتبت بولا بيكر مودررون هذه الكلمات إلى أمها. كانت هي نفسها تحمل طفلا في أحشائها. كانت صلتها بأمها أقوى وربما أيضا أعمق من صلتها بأبيها. كانت طبيعة أمها المرحة وإنسانيتها الجذابة هي التي أكملت على أحسن وجه الصورة التي ورثتها عن أبيها، صومة رجل حاد منطو مع كونه إنسانا عادلا. كان الأب ينتمي إلى أسرة من العلماء ورجال الدين، أما الأم فقد كانت

ر: وهكذا بدأت بولا تتعبد في محراب أولئك الذين اكتشفوا هذه المعجزة.

م١ · ماكنسون Mackensen

م: «إنه يرسم صور شخوص للطبيعة وللناس. وكلما كانت الرأس معبرة. كانت الصورة شيقة. إنه يفهم الفلاح جيداً. هو رجل ممتار، مستنير بكل معنى الكلمة»

م١. فوجللر Vogeler

م. «شاب رائع محظوظ. إنه أحب المبدع إلي».

م١: أوفربيك Overbeck

م. «لقد حاولت أن أراه بمشاعري. الألوان في مناظره الطبيعية حزينة للغاية.»

م١ · مودرزون Modersohn

م. «لقد رأيته مرة وبطريقة عابرة في عينيه شيء رقيق جذاب. في مناظره الطبيعية التي رأيتها نغمة عميقة خاصة ... شمس الخريف الحارة الدافئة . . أو المساء الحلو المليء بالأسرار . . إني أود أن أتعرف على ذلك الإنسان - هذا المودرزون.»

ر: حمل مليئة بالافتتان والحماس، ولكنها خالية من العمق ومع ذلك فقد وضع الأساس لتعلقها «بفوربسفيدا» واسم أوتو مودرزون مرتبط بهذا المكان ولكن مصير بولا وتطورها مازال معلقا بين برلين ووربسفيدا.

م٢ · أيمكن تحديد الآباء الروحيين لفن بولا بيكر مودرزون؟

ر: من العسير للغاية. في باريس تتلقى الكثير من الانطباعات والإيحاءات ولكنها جميعا تنصهر سريعا في أعمالها الفنية. وفي برلين تتأثر في البداية بأعمال رامبرانت، ولكن هذا التأثر لا ينعكس على لوحتها، وإنما يحظى رامبرانت بإعجاب وحماس تلميذة الفن وليس أكثر. وبنفس النظرة ترى بولا تيتسيان Tizian وروبنز Rubens. وتستطرد بولا فتقول.

م: «وقعت أيضا في أسر أعلام الفن الألماني· دورر Durer، لوكاس كراناخ Lukas Cranach. خيط ضوء رفيع أصابني من هولبين Holbein. لقد أفرطت في العرام إن المرء يشعر برهبة كبيرة أمام الإنسان وهذا أمر مفيد لأن هذه الرهبة تهبط في حياة المدن الكبيرة إلى الحد الأدنى. هل هناك ما هو أجمل من إنسان سام؟»

ر· بعد برلين وفيينا ترحل بولا إلى النرويج. وتعقبها رحلة عبر الريف، تلال جرداء وأشجار التنولا المرحة، وهذا يثير في بولا الشوق إلى «فوربسفيدا».

م· «إني فرحة بأني سأرى فوربسفيدا، وفرحة بما تم في هذا العام. سوف أسافر قريباً إلى الوطن »

ر. بعد ذلك بشهور قليلة استقرت بولا نهائيا بفوربسفيدا

م «هنا في هذه الوحدة ينكمش المرء إلى نفسه فقط إني أشعر بها في داخلي كالنسيج الخفيف، كالاهتزاز، كرفرفة الأجنحة، كالاسترخاء المنعش، كأخذ النفس، إذا أمكنني يوماً ما أن أرسم فسوف أرسم هكذا.»

م٢. من الذي أحس في ذلك الوقت بطريق تلك المرأة؟ أوتو مودرزون؟

ر ربما. لقد رأته بولا مراراً. وكانت تشعر بأنها منجذبة إليه إن رباط الصداقة منحها قوة وقد نمت هذه الصداقة تدريجيا حتى تحولت إلى ارتباط مصيري.

م. «لقد أعطى أوتو مودرزون حداً. في استطاعتي أن أصاحب لونه المختار بقيثارتي. إنه أصبح محبوباً لنفسي . . »

ر· بذلك اعترفت بولا لأبيها في البيت يصاب الأبوان بقلق شديد. إنهما يحبانها وهذا هو المهم. كم عجيب تطور ابنتهما! من الصعب التكهن بشيء. هل تستطيع إثبات وجودها؟ والحاح بولا عليهما في أن يكونا مطمئنين. إنها تطلب دائما الصبر. كان ذلك الوقت

عصبياً بالنسبة لبولا. الشك يراود قلبها، والمتاعب. ومع ذلك فهي دائماً تشعر بمس السعادة الروحية وهي ترسم. من يستطيع أن يصف نشوة الإبداع؟ إن الشعور هو كل شيء! وفي ذلك الصراع تنتصر الثقة بقدرة النفس

م: لا تقلقي علي يا عزيزتي

ر: تؤكد بولا لأمها، وتضيف

م. «إن لدي العزم الأكيد والرغبة في أن أجعل من نفسي شيئا لا يخجل منه ضوء الشمس. بل يعطي هو أشعة ولو قليلة إنني ما زلت صغيرة وأشعر بالقوة في داخلي تمهلوا قليلا وسوف يكون كل شيء على ما يرام!»

ر. بولا تفكر في معرض صورها في ريمن لقد تحدد الميعاد.. إنه أول معرض لبولا ولا بد أن يكون جيدا. ذلك لأن مستقبلها ما زال متأرجحاً. أو هكذا يبدو على الأقل إن بولا واثقة من نجاحها وسوف يفتتح المعرض في ديسمبر ١٨٩٩ بصالة الفنون إن بولا في حاجة إلى النجاح أمام العالم كله

م٢ وكيف كانت النتيجة؟

ر «مدمرة لقد قضى النقد على كل شيء لم يترك لبولا ولا شعرة في رأسها كان معجزة الفن ومعبود الجماهير في ذلك الوقت «آرتور فيتجر» Fitger كان هو ممثل الذوق الفني لمدينة ريمن في «جريدة فيزر» Weser

م٢ وماذا كان رد فعل بولا؟

ر لا شيء على الإطلاق مجرد ملحوظة قصيرة عابرة في مذكراتها اليومية هذا هو كل شيء كم كان عميقاً الجرح الذي أصاب بولا؟ الآن هي في مسيس الحاجة إلى الطاقة التي طالبها بها أبوها عندما طلبت إليه قائلة «دعني أصير رسامة» حتى يمكنها أن تثبت وجودها على الرغم من كل القوى المعاكسة

من تواضعها سعت كل قواها الجديدة، لقد دفعت بها هذه القوى ووجهت كل رغباتها إلى الفن. وبدأت بولا طريقها من جديد. في باريس. وصلت بولا إلى العاصمة الفرنسية في مطلع عام ١٩٠٠ وهناك حظيت برعاية كلارا فستهوف - صديقتها من فورسفيدا (وزوجة الشاعر ريلكة فيما بعد)

م١ باريس عام ١٩٠٠ كان معنى ذلك بالنسبة لأي رسام شاب في ذلك الوقت تحقيق كل شيء في العالم تحقيق كل الرغبات طبعاً مجرد خيال إذ أنه كان على أعظم الفنانين الذين ذاع صيتهم وقتذاك أن يكافحوا بكل قواهم من أجل أن يعترف العالم بهم. أو الانتظار دون جدوى ومع ذلك فقد بزغت شمس عصر جديد للفن لقد أكتشفوا النور والهواء. وحرية الشمس. والزرقة اللانهائية للكون فنانون مثل مانيت Monet. مونيت Monet، رنور Renoir، فان جوخ van Gogh، سيزان Cezanne

م هل كانت بولا تعرف قادة المدرسة التأثيرية؟

ر في البداية لا لقد تعرفت عليهم فيما بعد. في آخر إقامة لها في باريس وقبل موتها بقليل. في ذلك الوقت - عام ١٩٠٠ - كانت معجبة بلوسين سيمون Lucien Simon وكوتيت Cottet - وهما رساماں نسيهما العالم منذ زمن طويل - فيهما غرابة ولكنها غرابة مفهومة.
لقد رأت بولا فوربسفيدا مرة ثانية في صورهما وخاصة في بعض صور كوكيت مثل «في بلد البحر» ذكرتها تلك الصور بما كسس ونفيس كذلك رأي بولا في باريس لا يخلو من الغرابة كم كانت معرفتها بالحياة ضئيلة لقد أدركت القوى المضيئة في العالم دون المظلمة. القوى الفعالة لا القوى المعطلة - ولكن كيان بولا بدأ يتفتح بالتدريج.

م «إن باريس تشعرني بالحد هنا أشياء كثيرة محزنة. وما يجب أن يكون مرحا بالنسبة لأهل باريس فهو أحزن الكل إنني أشتاق أحيانا لأن أتمشى في المستنقعات»

ر: جدير بنا أن نمعن النظر في هذه الكلمات. فقد كنت في وسط باريس، في تلك المدينة التي يطغى بريقها على كل ألم. ماذا كان يجول بخاطر بولا؟ هل كانت تدرك لأول مرة الحدود العجيبة لوجودها، والتي لا تستطيع أن يحلها سوى الزمن؟ هل تعود تتحسس بداية تطورها وتحاول أن تعطي الأشكال القديمة معنى جديدا؟ إن بولا قد نصحت. وما أن يظهر أوتو مودررون فجأة في مرسمها حتى تحسم أمرها وتعود معه إلى ڤورپسڤيدا.

م: «في لحظات اليأس الشديد التي عشتها هنا في باريس كنت أترك أفكاري دائما تتجول إلى ڤورپسڤيدا. كانت تلك دائما وسيلة رائعة، بعدها كان الاضطراب يتبدد ويعود إلى نفسي هدوء مريح.»

ر. في بريمن ينتظر الوالدان بولا بفارغ الصبر هناك ثورة في البيت. الأب - مع كونه عضواً في رابطة الفنانين - لا يمكنه أن ينسى نقد آرتور فتحار اللاذع. ليس له أن يخلد إلى الراحة. «على بولا أن تحترف أخيرا وبطريقة جدية حرفة أخرى بدلا من الرسم، الأمر الذي يسيء إلى سمعة الأسرة.»

م: اليوم كتب لي أبي يطلب مني البحث عن وظيفة».

ر: جاء ذلك في يوميات بولا. لقد عاد الصيف، صيف ڤورپسڤيدا. الطبيعة متفتحة. أسرة بولا تلح في طلب اتخاذ قرار. ويأتي القرار مخالفاً لكل التوقعات. لا بد أن بولا قد صارحت أوتو مودررون بضيقها. كانت الصداقة بينهما قد توطدت للدرجة التي تساعد على تخطي امتحان أصعب. في الخريف تمت خطوبة أوتو مودرزون وبولا بيكر. وفي ٢٥ مايو عام ١٩٠١ تم زواجهما. إن الخطاب الآتي قد يبدو لنا عاطفياً. ولكنه في الواقع وليد شعور صادق:

م: «مليكي! إنني الفتاة التي تحبك وتهبك نفسها. والتي داب حياؤها وذهب كأنه حلم. هذا هو تواضعي - عزيزي - إنني أعطيك نفسي كما هي وأضع نفسي بين ذراعيك قائلة: هأنذا.»

ر: يا لعظم حبها! ويا لنقاوة تفانيها! ولكن زواجها ظل خاليا من السعادة. لقد تزوجت بولا بتوقعات كان من العسير تحقيقها. لم يكن باستطاعة بولا أن تواجه واقعية الحياة.

م. «في السنة الأولى لزواجي كنت أبكي كثيرا، وكم كانت دموعي عزيرة، كما كان الحال في أيام طفولتي . . لقد علمتني خبرتي أن الزواج لا يزيد من السعادة. إنه يبدد ذلك الخيال الذي تعيش فيه الروح وتتوهم بأنها ستجد توأماً لها. إن المرء يحس في الزواج إحساساً مضاعفاً بأنه معزول، غير مفهوم، لأن كل ما مضى من حياته ضاع في البحث عن إنسان يفهمه، ومع ذلك. أليس من الأفضل أن يواجه المرء ذلك التصور الخاطىء وجها لوجه من خلال الحقيقة الموحشة الكبيرة؟».

ر: وأخيراً وجد الصراع في حياتها طريقه إلى فنها، وأصبحت الخبرة ملكة الخلق، وارتفعت بفنها بل وغيرته من الأساس.
ما بدأته في باريس تكامل أخيراً.
وبعد أن كانت باولا تقلد الطبيعة في لوحها بدأت الآن تعبر من الداخل إلى الخارج، وبدأت تعبر في لوحها عما يملأ أعماقها من خبرات ذاتية وانطباعات.

م. «إن هذا الاندفاع المباشر إلى الهدف هو أجمل ما في الحياة. لا يعادله أي شيء. هو أن أركز كل قواي على شيء واحد. إني أضع رأسي في حضنك الذي خرجت منه شاكرة لك ما منحتني من حياة.»

ر: هذه الكلمات موجهة الى أمها. ولعلها كانت تحس إحساساً خفيا بنهايتها المبكرة.

م: «إنني أعلم أنني لن أعيش طويلا. ولكن أهذا شيء محزن؟» هل يكون العيد أكثر جمالا إذا طالت مدته؟»

ر: ثلاث مرات قطعت بولا عملها الفني في ڤورسفيدا وانتقلت بطاقتها الفنية إلى باريس محاولة هناك أن تزيد تلك الطاقة عمقاً. وكانت آخر تلك الزيارات لباريس هرباً من زواجها. لم يكن صراعها مع زوجها مجرد صراع إنساني. بل أصبح أمراً لا يمكن التغلب عليه بسبب الهوة الفنية العميقة التي كانت تفصل بينهما. لقد حاولت أن تجد في الفن مخرجاً من الضائقة التي كانت تعتلج في نفسها. كانت في وحدة تامة. ومع ذلك فقد فتحت الوحدة أمامها آفاقاً رحبة. تعلمت أن تدرك ما كان مغلقاً عليها عندما شقت طريقها لأول مرة قبل سنوات إلى باريس على الحياة اللانهائي. والطرق المتعددة إليه.

في آخر إقامة لبولا في باريس. قابلت الفنان برنهارد هوتجر Bernhard Hoetger معرضها. وما كان له إلا أن يقول لها الكلمة التي حررتها.

كان برنهارد هوتجر - وهو أصلاً من فستفاليا - في أوج مجده آنذاك. وكان لرأيه ثقل أبعد من ثقل النقد الألماني بأجمعه.

م: «كان ما أعطته عن وإبداعاً كانت كلماتها دائماً تثير في أعماقي الكثير من التوتر والتوقعات. كانت تفكر في بساطة وعمق. بعد أسابيع من تبادل الآراء المثير أفلتت من فمها مرة هذه الكلمة: نعم. لو أنني رسمت هذا لكنت قطعاً رسمته بطريقة أخرى. تماماً - أنت ترسمين، ثم جاء الرد غاية في التواضع: نعم.»

وقفت واقفاً واقتحمت مرسمها لأول مرة مدفوعاً بحب الاستطلاع. هناك وقفت في صمت مأخوذاً أمام معجزة تعثرت الكلمات في فمي. لم أستطع سوى أن أقول لها إن كل هذه الأعمال عظيمة. احتفظي بإخلاصك لذاتك واستمري على ذلك. لا تذهبي مرة ثانية إلى المدرسة. كان الناس قد نصحوها بالذهاب إلى المدرسة لأنهم في ڤورپسفيدا كانوا ما زالوا يعتقدون أنه يجب عليها أن تتعلم الرسم. عندما قلت لها ذلك غمرتها سعادة فياضة. وفي اليوم التالي كتبت لي خطاباً مؤثراً:

م: «إن اعتقادك فيّ هو أجمل هدية بالنسبة لي في كل العالم. لقد وهبتني أروع ما في الوجود - وهبتني نفسي. لقد عادت إليّ الشجاعة. كانت شجاعتي دائماً تتأرجح أمام أبواب موصدة. لا تعرف أن تدخل أو تخرج. لقد فتحت الأبواب. وأزحت الغطاء. بدأت الآن أشعر أن في استطاعتي أن أصنع شيئاً. وعندما أفكر في ذلك تغلبني دموع الفرحة.

ر: وكافحت بولا من أجل استقلالها الداخلي. في صورها تبدو بكل ذاتيتها - لا يمكن أن يلتبس الأمر على أحد - هي بولا بيكر مودرزون. عرفت الحرية وبقيت كذلك أيضاً حتى عندما أصلح أصدقاؤها بينها وبين زوجها. كانت تود أن تصبح أماً. وحامت نفسها حول هذه الرغبة. وكانت تفضل رسم الأطفال والنساء. وأخيراً رسمت نفسها كامرأة حامل. في حياة بولا كان فنها وكيانها كامرأة وأم يكونان وحدة متصلة. وماتت بولا فجأة في ٢٠ نوفمبر عام ١٩٠٧ وهي في ذروة الإبداع. (فاصل قصير)

في ڤورپسفيدا - في ممر كنيسة القرية - ترقد بولا بيكر مودرزون. حيث أرادت أن تستريح. وفوق قبرها يرتفع تذكار صديقها برنهارد هيتجر رمزاً لطاقة حياتها التي انطفأت: صورة امرأة شابة شاخصة بنظرها إلى السماء وطفلها على حجرها.

ر: وبعد انتشرت أخبار حياتها وفنها. أولاً في ڤورپسفيدا. وخصها راينر ماريا رلكه برثائه المؤثر. بدأ العالم يدرك ما أبدعته هذه المرأة. وبعد موتها بعشرين عاماً شيد برنهارد هوتجر ولودفيج روزيليوس بيت بولا بيكر مودرزون في شارع بوتشر في بريمن تكريماً لفنها. هناك حفظت أهم أعمالها الفنية. وعند مدخل البيت كتبت هذه الكلمات

م١٠ « من أجل امرأة سامية، شهادة أعمال عظيمة تقف منتصرة، في حين يتلاشى مجد الرجال الشجعان. »

ر٠ من عهد الرابع الثالث (الحكم النازي) كان لا بد أن تعطى هذه الكلمات بالجبس في ذلك المجتمع «الرجالي» لم يكن من المعقول أن تفوق أعمال إمرأة «شجاعة الرجال». في الخريف عندما زلت الأمطار بحرارة في ريمن ذات الجبس وفي الربيع أعيد وضعه من جديد - واستمر الحال هكذا لسنوات عديدة

وفي عام ١٩٢٧ دشن لودفج روزيليوس بيت بولا بيكر مودرزون بالكلمات التالية:

م١٠ «كانت بولا بيكر مودرزون امرأة، مجرد امرأة لم تكن تصبو إلى منافسة الرجال لم تحاول أن تخفي حقيقة شعورها بأنها امرأة ومع ذلك فإن بولا هي أول إمرأة في تاريخ الإنسانية حطمت الحاجز الذي وضع في وجه المرأة. إن بولا فنانة أصيلة من الطراز الأول. إنها تقف كامرأة وحدها بين رجال تاريخ الفن لقد أعطت العالم فناً جديداً. جديداً في الفكر. جديداً في الإبداع ولا يمكن للمرء أن يحدده أو يحدد مدى فاعليته.» وفي رثاء «رلكه» Rilke لها نقرأ:

م٢. صليت وأنت صغيرة بحمية من أجل أن تنمي
والآن قد صار، وكأن ظلك يحيط بنا.
لأن الأشياء تزداد غرابة باستمرار،
ويفقد كل ما حولنا معناه
الناس يسيرون عبر الأيام كأنهم أشباح أحلام.
وكأن عليهم أن يكتموا جماح أنفسهم
خشية أن ينكشف الغطاء عن وجههم الحقيقي وهم في صمت المعرفة.

(من إعداد بول بارتس)

فرنر كول شميد

إرنست تيودور هوفمان

« قل لي، من هذا الشبح الميت
الذي يحملق في عيني لساعات طويلة
كل مساء، ثم يختفي دون صوصاء »
(ا. ت هوفمان، « مايستر فلوه »)

« يتكرر في حياتي شيء على نفس المنوال،
إذ يحدث دائما ما لا أتوقعه،
شراً كان أم خيراً، وأراني مرغما
باستمرار على إتيان ما يناقي طبيعتي
الدفينة » (ا ت هوفمان)

شهرة هوفمان أنه كاتب المفزعات والأشباح والخوارق. كما أنه مؤلف موسيقي رومانسي ورسام كاريكاتوري ساحر.

إذا كان إدجار ألن بو (١٨٠٩ - ١٨٣٩) هو منشيء « القصة البوليسية »، فهوفمان (١٧٧٦ - ١٨٢٢) دون شك خالق الشخصية الفصامية المزدوجة، وأول من قدم الرجل ذا الشخصيتين في الأدب العالمي. هذه الشخصية التي عرفت فيما بعد باسم « دكتور جيكل ومستر هايد » (وهو عنوان قصة الروائي الإنجليزي ستيفنسن)

ولد أرنست تيودور هوفمان بمدينة كونجزبرج Konigsberg في بروسيا عام ١٧٧٦. كانت أوروبا في ذلك الوقت تعيش في عصر فولتير ولسنج. وبروسيا يحكمها عاهل مستبد متنور هو فريدرك الأكبر وفي مدينة كونجزبرج يعيش فيلسوف العصر إيمانويل كانت ويحاضر ويعد العدة لإخراج كتابه الشهير « نقد العقل الخالص »، ويدعو إلى إقامة دعائم المجتمع الإنساني على أساس القانون الخلقي الفطري النابع من أنفسنا، وإقامة دعائم الدين على أساس « الأخلاق العملية » لا على « أساس من العقل النظري » أو من « العقائد والطقوس الشكلية ».

كانت نشأة تيودر أرنست في هذا الجو العقلاني المتنور. ولكن تربية الطفل الأولى خضعت لظروف مغايرة غريبة، فالأب سكير مدمن، والأم تعاني من الاختلال والاضطراب النفسي، ولا تمضي أعوام قليلة حتى تنفصل عرى هذه الزوجية. وينتقل الطفل إلى العيش في كنف خال له. وفي ظل بيئة كئيبة صارمة، تحتنق بجو النظام والدقة والذي لاشك فيه أن هذه الأعوام الأولى قد خلفت آثارها العميقة في وجدان تيودور أرنست، وكانت المصدر الذي استوحى منه فيما بعد الكثير من صوره وأفكاره الأدبية والفنية

من المخيف أن يحرم الإنسان من طفولته أو ينصرف عن طفولته في وقت مبكر. فهيهات أن يعوض في سني النضج ما فقده، وأن يوفق بين نوازعه وعواطفه وبين الحياة من حوله. وقد صرف أرنست تيودور هوفمان عن طفولته، وعرف الوحدة في صباه المبكر، ونستطيع أن نرجع الازدواج الذي اتسمت به شخصيته والذي تميز به منه إلى ظروف حياته الأولى.

الازدواج هو طابع حياة هذا الفنان، فهو ينخرط في هذه الحياة المنظمة التي تقوم على الجد والدأب، ولكنه يعاني من جفافها وعقمها ومن آفاقها الضيقة، ولا يجد متنفسا لوحشته إلا في الخيال الجامح، فهو مقبل عليها، وراغب عنها في نفس الوقت.

في الظاهر تأخذ حياة تيودور أرنست هوفمان مجرى مألوفا، فهو ينتقل من المدرسة إلى الجامعة لدراسة القانون، ويتم دراسته بنجاح مثير للإعجاب ثم يلتحق بسلك القضاء،

أ. ت. أ. هوفمان: صورة شخصية عامة تعتبر هذه الصورة شديدة الشبه بصاحبها

ويتدرج فيه. ولا تخرجه عن هذا الطريق غير ظروف الحرب. وانتصار نابليون على بروسيا عام ١٨٠٦. وطرد الموظفين البروسيين من المناطق البولندية التي كانت تتبع في ذلك الوقت حكومة روسيا. يمضي هوفمان الأعوام التالية في برلين وبامبرج وليبزج ودرسدن ممارسا العديد من الفنون والمهن، فهو تارة قائد فرقة موسيقية ومؤلف موسيقي، وتارة يتكسب كرسام محترف ومدرس خاص للموسيقى، وتارة أخرى كقصاص وناقد في وفي

فترات كثيرة يمارس هذه الفنون جميعا جنبا إلى جنب. ويعود هوفمان عام ١٨١٤ فيلتحق من جديد بسلك القضاء ويظل في خدمة الحكومة البروسية حتى يعاجله الموت عام ١٨٢٢.

على أن هوفمان أبعد ما يكون عن نمط الموظف البروسي الشهير. وإن عرف أيضا كموظف بدقته الشديدة. فهو نحيف قصير القامة. يغطي رأسه شعر أسود أجعد، وله أنف بارز. وعينان سوداوان قلقتان. ودقن قوي حاد،

ويضطرب وجهه بشتى أشكال التعبير الغريب. وعلى وجه الإجمال فهو أقرب إلى ذلك النمط المتقلب المحموم الذي ينعته الناس «بالعفريت» ومما يزيد في غرابته ميله إلى التهكم والمجون والانفعال

عاش هوفمان في بداية حياته الفنية بوجدانه في الموسيقى. إذ كانت تمثل في منظوره الوسيلة المثلى للتعبير ولتفسير العالم. وكانت أولى محاولاته الفنية في هذا المجال ووضع أثناء إقامته في وارسو حيث كان يعمل كمساعد قاض عدة أعمال موسيقية منها رواية تمثيلية غنائية (أوبرا) ومسرحية كوميدية واشترك في تأسيس جمعية موسيقية وتولى في أولى حفلاتها قيادة الاوركسترا

في مرحلة مبكرة من حياته العملية درس هوفمان فن الرسم. وزار معرض الصور الزيتية بمدينة درسدن الذي ترك في نفسه انطباعا عميقا. وبدأ أولى محاولته للرسم بالقلم ولتصوير الشخوص. وراه في فبراير عام ١٨٠٢ أثناء احتفالات الكرنفال بمدينة بوزن البولندية يوزع رسوما من إنتاجه تحمل صورا كاريكاتورية ساخرة للموظفين والضباط البروسيين بالمدينة وبسبب ذلك ينقل إلى مدينة أخرى صغيرة من البداية تتميز تصاويره ورسومه الإيضاحية ولوحاته المائية بنحوها إلى الكاريكاتور وإلى التعريب والتقليد الساخر. وقد استعان هوفمان بالرسوم التخطيطية لتوضيح أفكاره وإبراز ملامح شخوصه. وصاحب الرسم بالقلم جميع أعماله الأدبية. وصمم بنفسه أغلفة مؤلفاته الأخيرة

من منظارنا اليوم تطغى بوضوح صورة القصاص والأديب على صورة الموسيقار والرسام وعلى الرغم من ذلك فما زالت لهوفمان شهرته كمؤلف موسيقي رومانسي وكرسام كاريكاتوري. وأشهر مؤلفاته الموسيقية هي دون شك أوبرا «أوندين» Undine. التي أسهم بها في خلق الأوبرا الرومنتيكية الألمانية أما رسوم هوفمان فلم تفقد حتى اليوم شيئا من حدتها وحيويتها. خاصة رسومه التعبيرية الأخيرة. فهذه تحمل بوضوح أعراض الاهتزازات وشبح المخاوف التي كانت تهدده. وتبدو شخوصه في هذه التصاوير وكأنها تعيش النشوة الأخيرة قبل أن تصاب بالجنون.

لقد خرج القصاص الخيالي من معطف الموسيقار والرسام الكاريكاتوري. وكان الامتداد الطبيعي لاضطراب حياته وازدواج شخصيته. إن ذاتية المؤلف تطل علينا من جميع أعماله الأدبية. بل إن أسلوب السرد في هذه الأعمال يكاد يكون صورة أخرى من نفسية هوفمان المهتاجة المتوترة اتخذ هوفمان من الترجمة الذاتية قالبا لفنه وإن لم يكتب ترجمة ذاتية بالمعنى الدقيق فهو في مؤلفاته يعيد تمثل الأحداث والمواقف ويصيغها من جديد على نحو فني أكثر عمقا وتعقيدا من الأسلوب المباشر للترجمة الذاتية.

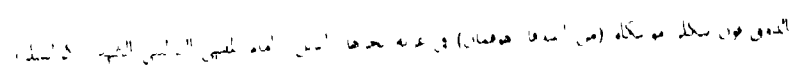
من الموضوعات الرئيسية التي استوحاها هوفمان من خبرته «علاقة الفنان بالمجتمع». فقد عالج هذا الموضوع في أعمال كثيرة وخلق تلك الشخصية الفريدة. شخصية الموسيقار «كرايزلر» التي نصادفها في شتى الصور في مؤلفاته

«من أي بلد أتى كرايزلر؟ لا أحد يعرف! من هم والداه؟ لا أحد يعرف! على من تتلمذ؟ على مايسترو دون شك، فهو يجيد العزف. ولأنه كان على قدر من الذكاء والثقافة فقد احتمله الناس. بل قد سمح له أيضا أن يعطي دروسا في الموسيقى»

المجتمع ليس فقط جمهور الفنان. بل أيضا مصدر عيشته. وهذا المجتمع لا يعترف بالفنان وإنما يحتمل وجوده عن ضرورة أو على مضض. ولا مفر للفنان ذاته من أن يرتبط بهذا المجتمع الذي لا يتفهمه. هذا المجتمع - كما يصفه هوفمان - هو مجتمع البورجوازيين المتحمسين. مجتمع متذوقي الفن والمتأدبين في الأمسيات وفي الصالونات الأدبية الفن المحبب إلى هؤلاء هو الموسيقى. فهي الفن الوحيد «الذي يتحرر فيه الإنسان كليا من عناء الفكر أو يحول دون الأفكار الحادة» أو لا يثير من الأفكار إلا أيسرها الفن عند هذا الجمهور البورجوازي وسيلة للتسرية عن النفس وللمتعة فحسب. وسيلة يستجمع بها

قواه من أجل الأعراض العملية والمنافع . والفنان بهذا أشبه « بمضحك الملك » وتابعه ، وهو على أية حال إنسان غريب الأطوار ، لا تنطبق عليه المعايير العملية والعقلانية .
ومن ثم كان رد فعل الفنان المتطرف كما نجده مثلا في قصته « دون جوان » :
« إن الشاعر وحده هو الذي يفهم الشاعر . وإن الذي تشبعت نفسه بالرومنتيكية هو الذي يفهم المغزى الرومنتيكي وإن من سمت به نفسه الشاعرية وتلقى وحيه من هيكل الشعر ليفهم وحده ما يعنيه الراسخون فيه عندما يستغرقون في عالم الخيال . . . »
للفن وفق هذا المفهوم الرومنتيكي القدرة على فتح آفاق روحية بعيدة ، ومن ثم كان الفنان في صراع دائم مع عالم اللغو اليومي الذي يعوقه عن تمثل عالم الفن العلوي . الفنان بهذا موزع النفس بين عالم الضرورة وعالم الخيال ، بين الحياة على السطح وبين إرادة العلاء .
ومصدر تعاسة الفنان ووحشته ـ كما توضح أعمال هوفمان ـ هو جمهور الفن . الجمهور الارستقراطي الذي نصب من نفسه وصيا على الذوق الفني والفن ، ومن ثم كانت نزعة هوفمان الجمالية المتطرفة
إن ما يميز هوفمان عن أدباء الرومنتيكية هو **طبيعة** هذه « **الثنائية** » بين عالم الحياة والاجتماع وعالم الفن والخيال » ومضمون هذه « الثنائية » وديالكتيكه الصراع بين أطرافها لتوضيح ذلك نقتصر في السطور التالية على روايتين ، هما « إكسير الشيطان » Elixiere des Teufels (١٨١٧) و « القط مور » Kater Murr (١٨٢٢)
من حيث الشكل تأخذ الرواية الأولى طابع أساطير الأولياء والقديسين ، غير أنها لا تدور حول حياة ولي أو قديس ، وإنما تسلك سبيلا بين الواقع والأسطورة . فلنقص عليك حوادث هذه الرواية الغريبة وإن كان من العسير أن نتتبع جميع خيوطها المتشابكة .
القصة بضمير المتكلم وبطلها هو الراهب مداردس .

نشأ مداردس نشأة دينية خالصة في دير من أديرة روسيا بين صور القديسين وتحت رعاية روحية شاملة . وما أن بلغ سن الرشد حتى أوكلت اليه إدارة محفوظات الدير التذكارية وكان أن أثارت انتباهه قنينة بها نبيذ من مخلفات القديس أنطونيوس . وتقول الأسطورة إن الشيطان حاول أن يغري القديس أنطونيوس بواسطة هذا النبيذ وأن يوقع به . ورغم مقاومة مداردس للإغراء فقد شاءت الظروف أن يتجرع من هذا النبيذ الساحر وأن تأخذه نشوة التطلع إلى حياة أخرى غير حياته في الدير لقد استيقظ فيه شيطانه وصاح به أن ينطلق إلى آفاق أخرى غير محدودة بحدود وغير مكبلة بقيود . وكان أن جاءته امرأة وجلست على كرسي الاعتراف لتهمس في أذنه : « مداردس ، إنك أنت من أحبه بلا نهاية » ولكن هذه المرأة تختفي عن ناظريه قبل أن يفيق من المفاجأة . وينظر مداردس فيرى لأول مرة لوحة معلقة على أحد مذابح كنيسة الدير تصور القديسة روزاليا . ويعي أنها ذاتها تلك المرأة المجهولة التي اعترفت له منذ لحظات بحبها منذ هذه اللحظة يدور فكره حول هذه « الحبيبة » . إن نداء خفيا يلح عليه أن يخرج للبحث عن « الحبيبة » . وتشاء الصدفة أن يحمل مدرادس رسالة إلى روما ، فتتحقق له الفرصة التي يبغيها .
طريق مداردس بعد ذلك هو طريق الفسق والجريمة . وتطلعه إلى المغامرة والخوارق وإلى السيطرة والغزو هو منبع هذه الجرائم . فهو يتسبب في مصرع الكونت فيكتورين ، وينتحل شخصيته حتى يقضي وطره من عشيقته « أيوفيمي » زوجة البارون « فون ف » ، ويتعرف في قصر البارون على أبنته أوراليا ، شبيهة القديسة روزاليا ، وتنتهي محاولته الوصول إليها بمصرع « أيوفيمي » ثم بمقتل شقيق أوراليا . . . ويهرب مداردس يطارده صياح أهل القصر . قاتل ! قاتل !
ويمضي مداردس في طريقة منتحلا أدواراً جديدة ، «وكم يأخذه الروع مرة إذ يقابل نفسه ، أي يقابل « الراهب » مداردس وقد أصابه الجنون وقد غل عنقه وكبلت يداه

Conditorei Kranzler

برلين فى عصر ا ت ا هوفمان ميدان الأوبرا

برلين فى عصر هوفمان دار التمثيل

. . . ومن الآن يطارده ذلك الشبح ويفسد عليه في النهاية تحقيق حلمه الحي الذي ملك عليه نفسه. وهو الزواج من أوراليا. شبيهة القديسة روراليا في اللحظة التي كادت أن تكلل فيها جهوده وحيله بالنجاح ولم يبق إلا عقد القرآن. يندفع نظيره الحي «الراهب القاتل مداردس» من الأعماق ليفسد عليه ما هو بسبيله من فساد. فيفر لاعبا مهتاجا ويلجأ إلى أحد الأديرة بالقرب من روما. حيث يكشف لرئيس الدير عن كل جرائمه. وينتهي به طريق التوبة والتكفير إلى العودة إلى ديره الأصلي. ويلتقي الراهب مداردس من جديد بأوراليا وهي تخطو في ثوب عرسها في طريقها لأن تهب نفسها لله. ولكن مداردس لم يقهر بعد شيطان الإغراء. وها هو يتحرك من جديد في أحشائه. ويندفع «نظيره الحي» إلى المذبح حيث تقف أوراليا فيرمي سكين في صدرها ويهرب بين صراخ الحاضرين على أن تشابه صورة أوراليا مع صورة القديسة روراليا يبهر الحاضرين. فيركعون أمامها وكأنهم شهود معجزة وشهود قديسة في لحظة الشهادة «تشجع يا مداردس فقريبا. قريبا (خلاصك)» بهذه الكلمات تسلم أوراليا الروح

لخصنا في السابق حوادث «أكسير الشيطان» دون إشارة ما إلى تلك العلاقات المتشعبة الخفية التي تربط شخوصها بعضها ببعض فالكونت فيكتورين على سبيل المثال أخ غير شقيق لمداردس. وهو في نفس الوقت صورة أخرى منه. صورة تطارده من حيث لا يدري

نصادف في «إكسير الشيطان» صورا عديدة للشخصية العصابية المزدوجة. تضفي على الكثير من المواقف جوا من الرعب والهلع (ومن المعروف أن هوفمان قد عانى في فترات من شعور المطاردة والازدواج) على أن المؤلف يستخدم الشخصية العصابية المزدوجة للتعبير عن ثنائية الإنسان بين الحلم الواقع. وللتعبير عن القوى الخفية التي تهدد الإنسان. وعن صراع وتداخل عالم الحياة اليومي وعالم الخيال. وعن تنازع الظاهر والباطن

وأيا كان الأمر فإننا نصادف هذه الثنائية في «إكسير الشيطان» وكما لو كانت قدرا لا مهرب منه. بل هيهات أن ينجح الإنسان في الخلاص من قوى الشيطان والإغراء عن طريق الزهد والتنسك. إن هوفمان ينقل هنا صراع الحياة والأضداد إلى مجال ميتافيزيقي لا جدوى فيه لإرادة الإنسان واختياره. ولا سبيل منه إلى الرجوع إلى عالم الواقع

ومن الدلالة بمكان أن ذلك العالم الذي تنطلق منه هذه القوى وهذه الأهواء المدمرة هو عالم الأديرة. حيث ينكر الإنسان دوافعه الحسية والجسدية. ومع ذلك يتردى من مفرق شعره الى أخمص قدمه في هوة الرذائل والمحرمات هل النسك قرين الإسراف والتشطط؟ لعله كذلك. ولكن القصة لا تعطي جوابا شافيا على العديد من الأسئلة وليس من الغريب أن يذهب النقاد في تفسير «إكسير الشيطان» مذاهب شتى يناقض بعضها البعض.

"

عنوان قصة هوفمان الأخيرة الكامل هو «نظرات القط مور مع شذرة عن تاريخ حياة الموسيقار يوحنا كريزلر عثر عليها بطريق الصدفة بين مجموعة من الأوراق المهملة»

ويقول ناشر القصة في المقدمة إن تاريخ حياة الموسيقار كريزلر قد طبع بطريق الصدفة مع مذكرات القط مور. إذ أن صفحات من هذا التاريخ قد اختلطت مع مذكرات مور. ولم يتنبه صفاف الحروف إلى ذلك. ويشير الناشر إلى أن هدفه الأصلي هو تعريف الجمهور بما خطه مؤلف شاب موهوب هو «القط مور». ومع ذلك فربما كان تاريخ حياة كريزلر أيضا جديرا بالقراءة.

ليس من العسير أن ندرك بعد صفحات قليلة من الرواية أن هذا «المزيج غير المتعمد» هو في الواقع مزيج في مخطط ومتعمد. فلننظر أولا إلى مذكرات مور.

أول ما يلفت النظر أن «مور» ذلك الفتى الموهوب والعلامة

الذكي أبعد ما يكون عن الموهبة والعلم، وإنما هو ـ كما تفصحه كلماته ـ شخص دعي متأله، لا يكف عن التيه والزهو، ليس لنفاقه حدود، وما من شيء يرده عن غروره. ومع ذلك فهدف مور في حياته هو أن يترقى في مراتب العلم حتى أعلى الدرجات والمناصب الأكاديمية، وهدفه من وضع مذكراته هو أن يتتبع خطى حياته وتكوينه من البداية حتى اكتماله ونضجه. فمور بمعنى آخر يقص علينا «قصة تربوية» أي قصة مشابهة لقصة جوته الشهيرة «فيلهلم مايستر» وبالفعل يستعير مور من كتاب جوته إطاره الخارجي، وتشير العناوين الداخلية لمذكراته إلى هذه الصلة الوثيقة

(«الشعور بالوجود». «أشهر الصبا»، «تجارب الفتى»، «كنت أيضا في الجنة»، «أشهر التعليم»، «نزوات الصدفة»، «ثمار الثقافة الرفيعة». «أشهر التكامل في حياة الرجل») الذي يتحدث هنا هو القط مور، ومن ثم كانت كلمة «شهر» بدلا من «سنة». أما تلك التجارب والوقائع التي يسجلها مور للتذكرة والاعتبار فلا تخرج عن إطار المألوف والمعتاد. فهو يتحدث أولا عن طفولته وتربيته ثم عن دراساته العلمية ومؤلفاته الأدبية، ويقص علينا من صباه قصة صداقته مع الكلب بونتو، ورحلته الأولى لرؤية العالم، ثم قصة حبه للقطة ميرميز ونهايتها المؤسفة. وينتقل بعد ذلك إلى نشاطه بين منظمات القطط وما تعرضت له هذه المنظمات من قمع السلطات، ويروي أخبار محاولاته الفاشلة أن يثبت أقدامه في دوائر «الخاصة» في مجتمع الكلاب. ثم اعتزاله في العلوم والفنون الجميلة.

ليس هناك شيء غريب في قصة حياة «مور»، ولكن مور لا يكتفي بالسرد وحده وإنما يعلق دون انقطاع على مشاهداته وتجاربه. فهو يتأمل ويراجع ويشرح ويستخرج الحكم ويصدر الأحكام ويسجل آراءه في مجتمعات القطط والكلاب والإنسان.

ليس مصدر الغرابة هو أن المتحدث في هذه «القصة التربوية» حيوان، وإنما شخصية هذا الحيوان. فنحن إزاء نمط معين، كالشأن في حالة الإنسان، ومن البديهي أن صفات هذا النمط تنعكس على رؤيته وتصويره لقصة حياته. وأهم ما يطبع هذا النمط الذي يصوره مور هو نقص وعيه النقدي، فهو مثال للإنسان الأحمق الوصولي الذي من حمقه أن يكشف لك دون أن يدري عن حمقه ووصوليته، وهو لا يهوى شيئا مثل ما يهوى التأكيد على كرامته وعلى نفسه العزيزة الأبية ولكن مفهومه للكرامة والعزة مفهوم أحمق أبله، وباسم العلم والموضوعية وسعة الأفق يفصح باستمرار عن جهله وضيق أفقه. وهكذا تتحول قصة تربية «مور» إلى قصة هزلية ساخرة وتكتسب آراء «مور» مسحة من العبث والهجاء اللاذع. وقد يبدو أن هوفمان يقلل من طبيعة هذا التقليد الساخر إذ يضع كلماته في فم قط محترف، ولكنه بذلك لا ينقد جانبا محدودا من جوانب المجتمع الذي يصوره، من آدابه وأخلاقه واهتماماته، وإنما ينقد هذا المجتمع برمته. إن النقد الموجه إلى مجتمع الثقافة في عصر هوفمان نقد شامل «فمور» نموذج أيضا للمثقف الذي يلوك في فمه دون انقطاع جملا ومأثورات من مؤلفات شكسبير وجوته وبستالوتزي وكانت وغيرهم من عباقرة الفن والفلسفة، ولا يكف عن ادعاء آراء العصر التنويرية وإن حرفها بعض الشيء وأخرجها عن معناها. ولنلحظ بعض وجهات «مور» ونظراته: الفن في عرف مور، سواء منه الموسيقى أو الأدب أو الفلسفه، وسيلة لا غاية، وسيلة للنجاح وشأنها شأن أي سلعة أخرى من حيث الاستخدام والاستهلاك، ومور على استعداد مستمر لأن يضع قدراته ومواهبه في خدمة «الطبقة المسيطرة»، وأهم المعايير التي يسترشد بها في سلوكه هو التوافق التام مع المجتمع. وهو على استعداد أن ينكر نفسه بل وأن يغير قسمات وجهه حتى يقبل في مجتمع الثقافة الارستقراطية. ومور بسعيه المستمر للتمسك «بالعوائد اللطيفة» يفصح هذه العوائد. ولكن مذكرات «مور» تمثل جانبا فقط من رواية هوفمان.

الجانب الآخر تمثله قصة حياة الموسيقار «كريزلر» وتبدأ قصته بوصف حياته في قصر الدوق فون شيجهرتز فيلر، إذ تصفه الرواية وهو يقود جوقة البلاط وتصف ردود الفعل المختلفة. وتعود بنا بعد ذلك إلى تصوير نشأته، ثم حيراته في ظل هذا المجتمع الأرستقراطي

الحياة في هذا البلاط ليست أكثر من تمثيلية. فليس لهذا البلاط وظيفة أو نفوذ ما وكل ما يحدث هو أن الدوق شيجهرتز فيلر يبدد ما تبقى له من موارد محدودة للحفاظ على طابع الحياة في البلاط فقدت هذه الحياة مضمونها السابق ولم تعد أكثر من مجموعة من الألقاب والأعراف والطقوس والمناسبات ولا شك أن هوفمان يصور هنا الحياة في البلاط كما عرفها في عصره

تسير الحياة في هذا البلاط في طريقها الشكلي المرسوم إلى أن يظهر كريزلر من هو هذا الرجل؟ من أين جاء؟ كيف يحق له أن يودي بهدوء هذا «الكون الصغير»؟ كريزلر هو العنصر الغريب في هذا المجتمع. العنصر الذي ينكر تمثيلية الأعراف والاصطلاحات مصدر قوته المدمرة هو إنكاره لها. إن كريزلر يجسم عالما آخر غير عالم الأعراف. ومع ذلك فليس له من خيار إلا العيش في هذا العالم إن وجود كريزلر لا يناقض عالم البلاط فحسب وإنما أيضا عالم القط «مور». فقصية كريزلر كما تلخصها لنا القصة في مقطع منها «إنه غريب وسيظل غريبا، إذ أنه ينتمي إلى وجود سام. ويعتقد أن هذا الوجود السام من ضروريات الحياة. وهو لهذا يسعى دون استقرار إلى شيء ليس من سبيل إلى الحصول عليه في هذا العالم. فهو متعطش إلى الأبد في حنين لا نهائي. متقلب بين شتى الأهواء، ساعيا دون جدوى إلى الهدوء والسلام . . . » ما هو هذا «الوجود السامي» الذي يحول بين كريزلر وبين الانتظام في هذه الحياة الأرضية؟ لعله أشبه بما أطلق عليه جان بول «اللانهائي»، أو هو حلم طوباوي. وأيا كان الأمر فلن نجد لهذا «الوجود السامي» تعريفا ما في رواية هوفمان. كل ما ندركه. أن «الموسيقى» هي السبيل إلى هذا الوجود. وأن الحنين إليه هو مصدر تلك الآلام والصراعات التي يعانيها كريزلر. إن محاولة كريزلر أن يجمع الموسيقى والحياة في نقطة واحدة تمثل ولا بد أن تمثل. وهذا الطموح يحوله إلى شخصية قهرية فصامية.

من الصعب أن نقص أحداث هذا الجزء من الرواية، فهي تتتابع في سرعة وحيوية وعنف. وتتشابك حتى نكاد نفقد خيوطها وخلاصة القول أن ظهور كريزلر على مسرح الأحداث سرعان ما يهز دعائم هذا العالم الوهمي. ولكن كريزلر يفر منه في النهاية وهو على حافة الجنون فمن المستحيل أن يتغلب على ثنائية طموحه وحياته ومن العسير أن يوفق بين الفن والمجتمع.

إذا نظرنا في النهاية إلى الصلة بين «نظرات القط مور» و«تاريخ حياة كريزلر» فسنجد أنهما يعالجان نفس الموضوع، وهو العلاقة بين الفنان والمجتمع. وإن اختلفت زاوية المعالجة. «فمور» لا يعيش في تناقض مع المجتمع من حوله وإنما يفضل الحياة السهلة ويرفع شعار التوافق تحت كل الظروف مع الموجود. كذلك تختلف البيئة التي يصورها مور في مذكراته، فهي ليست بيئة البلاط، كما هو الحال في قصة كريزلر، وإنما بيئة الطبقات البورجوازية.

إرنست تيودور هوفمان

دون جـــوان

أيقظني من رقادي العذب العميق الذي كنت مستغرقا فيه قرع جرس وصوت مرتفع يقول. « لقد بدأ التمثيل ! » وأخذت أسمع أصوات آلات (الناص) الموسيقية تتعالى مع قرع الطبول، وصوتا يتبين منه بأنه صادر من مزمار (الاوبوا)، وسمعت آلات الكمان ترتل ألحانها فتعجبت ورحت أتساءل في نفسي عما إذا كان الشيطان يوهمني بسماع تلك الأصوات . . كلا ! لقد كان حقيقة ما سمعت، لقد وجدت نفسي في حجرة الفندق الذي نزلت فيه في الأمس عندما كنت على غاية من الإعياء والتعب. ومددت يدي إلى (شرابة) حبل الجرس التي كانت تعلو سريري وجذبتها بقوة فحضر الخادم فقلت له.

« قل لي بربك ما معنى هذه الأنغام الموسيقية المختلطة التي أسمعها؟ . . . هل هناك حفلة من حفلات الكونسرت؟ » ـ وكنت قد احتسيت جاما من الشمبانيا أثناء تناول طعام الغداء على مائدة الفندق في ظهر ذلك اليوم ـ فقال لي:

« لعلكم لا تعرفون بعد بأن هذا الفندق متصل بدار تمثيل مسرحي . باستطاعتكم بلوغها من حجرتكم من هذا الباب المكسو بورق التابيت بعد اجتياز ممر قصير يؤدي إلى اللوج رقم ٢٣ المخصص لنزلاء الفندق »

ـ ماذا؟ . . . دار تمثيل مسرحي؟ . . أتقول بأنه يوجد هنا لوج مخصص لنزلاء الفندق؟

ـ نعم، أقصد به ذلك اللوج الصغير الذي يتسع لشخصين أو ثلاثة أشخاص على أبعد تقدير . . . لقد أعددناه للشخصيات المعتبرة من النزلاء فقط . . . هو مكسو بورق التابيت الأخضر ومزود بنوافذ ذوات قضبان تطل على قاعة التمثيل. إنه يقع بالقرب من خشبة المسرح مباشرة. يمكنكم التفرج على المسرحية التي نعرضها اليوم إذا أردتم ذلك . . إنها مسرحية دون جوان من تلحين السيد موزار الشهير من ڤيينا، وسوف نضيف أجور تفرجكم عليها التي تبلغ قيمتها «تالرًا» واحدا وثمانية (جروشنات) إلى قائمة حسابكم! وما كاد يلفظ عبارته الأخيرة وأسمع كلمة (دون جوان) حتى وجدت نفسي أندفع نحو الباب المكسو بورق التابيت وأتخطاه إلى الممر. ولما دخلت اللوج وجدت أمامي قاعة رحبة واسعة بصورة لم أكن أنتظر وجود مثلها في المنطقة الصغيرة التي يقع فيها الفندق لأنها كانت تعلو عن مستواها. كانت تنم زخارفها عن ذوق كبير وكانت تسبح في الأنوار، ورأيت الألواح تغص مع قسم البنوار بجمهور النظارة. وما كدت أسمع مطالع ألحان الافتتاحية حتى تأكدت بأن الأوركسترا هي من النوع الممتاز فأخذت أمني نفسي بأن يؤدي المغنون ولو جانبا من هذه الإجادة لكي أحصل على أكبر متعة بمشاهدة هذه التمثيلية الموسيقية الرائعة . ـ واستولت علي سحابة من الرهبة عندما كانت تعزف الأوركسترا ألحان (الاندانته) المتباطئة وأخذت تملأ نفسي تصورات مرعبة تنبىء بوقوع هول وشيك. وسمعت ألحان (الاليجرو) السريعة التي كانت تتصاعد من الأبواق وتبدو كأنها تهتف مهللة للإثم والخطيئة . . . لقد أخذت أتصور في هذه اللحظة شياطين من نار ترقص عابثة ماجنة على أرض رقيقة تقوم تحتها هوة سحيقة وتمد مخالبها الملتهبة في ظلام الليل البهيم لكي تقبض أرواح أناس آمنين. تصورت صراع النفس البشرية

أعمال هوفمان الروائية كما يصورها فى الرسم والحفر الألمانى المعاصر

جرهارد أولريش «العروس حلوش» (من قصص هوفمان) ١٩٧٦

جوزيف هيجسارت «القط مور»، ١٩٤١

مع القوى الخفية الرهيبة البشعة التي تحدق بالإنسان وتبغي هلاكه. وأخيرا هدأت عاصفة الأنغام الموسيقية. وارتفع الستار وظهر ليبوريللو متدثرا ردائه وهو يخطر أمام كشك في الليل البهيم. وكان يرتعد من البرد وتظهر على وجهه علامات السخط والاستياء فسمعته بالإيطالية يقول معبرا عن سخطه: «لا راحة في الليل ولا في النهار!». فقلت في نفسي: أبالإيطالية؟ .. أتمثل هذه القطعة بالإيطالية على أرض ألمانية؟ .. يا للمرح .. سوف أسمع إذن جميع حوارات القطعة بلغتها الأصلية. على الشكل الذي سمعه المايسترو واستوحى منه ألحانها! وهنا ظهر دون جوان على خشبة المسرح مندفعا بسرعة وخلفه (دونا آنا) تمسك بأطراف ردائه وتحاول منع الأثيم عن الإفلات من يدها. يا لها من امرأة رائعة! كان ينقصها أن تكون أطول قامة وأخف جسما بعض الشيء. إلا أن ذلك لم يكن ليضيرها. إذ كان لها وجه لا تدانيه الوجوه! - كانت تطل منه عينان ينبعث منهما الحب. والغضب. والبغض. واليأس كبؤرة نار متأججة ينبعث منها الشرر ويمتد إلى الأعماق. أو كالنار الاغريقية التي لا تخمد. كانت ضفائر شعرها الفاحم المنحلة تسترسل على مؤخرة عنقها. وكان يتم قميص نومها الأبيض عما خفي تحته من مفاتن تجعل من يحاول التسلل إليها بنظره في عرضة لأشد الأخطار كان يختلج فؤادها ويضرب ضربات قوية للفعلة الشنيعة التي كانت لا تفارق خاطرها. وسمعت صوتها يرتفع بالإيطالية ويقول «أجل. سوف أغامر حتى بحياتي!» - وأخذت تتصاعد الأنغام من الآلات الموسيقية سراعا كالبرق! - وحاول دون جوان الإفلات بلا جدوى فقلت محدثا نفسي هل يود فعل ذلك حقيقة؟ لم لا يزيح هذه المرأة من طريقه بقبضته القوية ثم يهرب؟ . هل جعلته فعلته الشنيعة خائر القوى أم أن صراع الحب والبغض في نفسه هو الذي أفقده الشجاعة والقوة؟ - لقد دفع والد دونا آنا العجوز حياته ثمنا لتهوره بالتصدي لخصمه القوي. دون جوان في ظلام الليل. - وأخذ يتجه دون جوان مع لوبيريللو نحو مقدمة المسرح وهنا في حوار غنائي. وخلع دون جوان رداءه فظهرت من تحته حلته الفخمة المصنوعة من القطيفة الحمراء، المطرزة بالخيوط الفضية. وبدت قامته الفارعة. وتجلى في خطوط جسمه القوي جمال الرجولة، وأطل من وجهه أنف شامخ وعينان حادتان وكان تراقص حاجبيه يكسب وجهه ملامح وجه الشيطان أحيانا دون أن ينال شيئا من جماله. كان يبدو وكأنه كان يتدرب على الطريقة التي تستخدمها الحية في التأثير على فريستها فتحدق بها بنظراتها وتسحرها وتجعلها تستلم لها. إنه يبدو وكأن النساء يصبحن فريسة لدون جوان أيضا عندما يحدق إليهن بنظراته فيشعرن وكأن قوة خفية تكبل حركاتهن فيستسلمن للهلاك - أما ليبوريللو فقد أخذ يحوم حوله خطوات قصيرة بقامته الطويلة وجسمه النحيل وصدريته الحمراء المقلمة بخطوط بيضاء. وردائه القصير الأحمر. وقبعته البيضاء التي يعلوها ريش أحمر وكانت تختلط في قسمات وجهه ملامح طيبة القلب. والخبث. والشهوانية. والوقاحة الممزوجة بالتهكم كان يبدو غريب المنظر لوجود تنافر بين شعر أهداب عينيه الأسود وشعر رأسه الشائب فكان مجموع هذه الصفات يجعل من ليبوريللو العجوز الخبيث أهلا لأن يكون خادما وساعدا يمنى لدون جوان

وتمكن الاثنان من النجاة بأنفسهما بالهرب بعد أن تسلقا السور - وهنا تظهر أنوار مشاعل - وتظهر دونا آنا مع خطيبها أوتافيو. وكان هذا شابا قصير القامة، نحيف الجسم. كثير العناية بهندامه في حوالي الواحدة والعشرين من العمر على أبعد تقدير. وكانت تظهر عليه علامات الضعف. كان يبدو بأنه كان يسكن مع آنا في دار أبيها لأنه أمكن استدعاؤه بعد وقوع الحادث بسرعة. كان باستطاعته عندما سمع الضوضاء في الخارج أن يخرج في الحال لإنقاذ الأب. إلا أن ما منعه عن ذلك هو انهماكه أولا في العناية بهندامه الذي يستغرق لديه وقتا

طويلا، ثم خوفه من مغادرة الدار ليلا. ـ وأخذ دون جوان يحدث نفسه ويقول: «أيتها العدالة الربانية، مالي أرى هذا المنظر المفزع أمام عيني!»، وكانت نبرات صوته تمزق نياط القلب وتنم عن ارتكابه عمله الوحشي وتزيد من شدة اليأس الذي كان مستحوذا عليه. ولم يكن قصاء دون حوان الوحشي على الأب العحور وحعل نفسه بذلك عرضة للهلاك، بالشيء الوحيد الذي حمله عن النطق بهده الكلمات المعبرة عن نفسه الواحمة فقط، بل لقد كان الصراع القاتل الذي كان يدور في نفسه يجعله يفوه بمثل هذه العبارات اليائسة أيضاً.

وأخذت (دونا الفيرا) في تلك اللحظة، وهي امرأة طويلة القامة، هزيلة الجسم تظهر على وجهها بقايا من جمال كبير كان قد ذبل، أخذت تقرّع دون جوان الخائن قائلة: «أيها المجرم الكبير!». وتملكت الشفقة نفس ليبوريللو وظهر على وجهه التململ فقال: «إنها تثرثر وكأنها تطالع في كتاب مفتوح!».

أما أنا فشعرت عندما كنت أجلس في اللوج وأنظر إلى ما يدور على خشبة المسرح وكأن شخصا يقف بقربي، إذ كان بوسع كل شخص أن يغشى اللوج بسهولة. وأرعبني ما سمعت وشعرت وكأن طعنة قد احترقت قلبي. لقد كنت أشعر قبل ذلك بسعادة لا توصف عندما كنت أجلس في اللوج وحدي وأتجه بكل مشاعري إلى المسرحية الرائعة التي بلغت درجات الكمال وجعلتني أقبل عليها من أعماق نفسي! . . . كان يكفي سماع كلمة واحدة من أي شخص غريب في تلك اللحظة لكي يخرجني من الجو الشاعري الرائع الذي كنت أسبح فيه! ـ وقررت أن لا أعير الغريب أي التفات أو أحول وجهي عن خشبة المسرح، وأن أتحاشى التفوه بأية كلمة يمكنها أن تصرفني عن متابعة مشاهدة التمثيلية. فأسندت رأسي إلى راحتي كي وأدرت ظهري (للجاري) موجها نظري إلى المسرح. واستمر التمثيل بنفس روعة المطلع، ورأيت (سرلينا) العاشقة الشهوانية الصغيرة تقبل على مواساة «سالينو» الخشن الطيب القلب بأغانيها العذبة، بينما يأخذ دون جوان في إنشاد أغنية تعبر عن استخفافه بالحفنة الحقيرة من الرجال الذين حضروا لتسليته فقط. ورأيته يتراقص حاجباه أكثر من الماضي. ـ وظهر المقنعون الثلاثة وأخذوا ينشدون نشيدا كان كدعاء موجه إلى السماء. وارتفع الآن الستار الأوسط، وساد الهرج والمرج، وعلت أصوات الكؤوس، وأخذ الفلاحون الذين احتذبتهم الحفلة التي أعدها دون جوان في الرقص والالتفاف في حلبة الرقص. وتقدم الثلاثة طلبا في أخذ الثأر . . وأمكن إنقاذ سيرلينا، وتقدم دون جوان من خصومه بجرأة شاهرا حسامه، وكانت تتصاعد ألحان الوصلة الختامية كقصف الرعد. وضرب دون جوان بحسامه السيف الفولاذي الذي كان يحمله الخطيب للربه فأطاره من يده، ثم شق لنفسه طريقا بين الرعاع فجعلهم يختلط حابلهم بنابلهم، مثلما فعل رولان الباسل بجيش الطاغية سيموك، فأخذوا يتساقطون على بعضهم بصورة مضحكة ويطلقون ساقهم للريح طالبين النجاة.

كان يخيل لي مرارا عندما كنت أجلس في اللوج وأتفرج على المسرحية بأني أشعر بأنفاس دافئة تتردد بالقرب مني، وأسمع حفيف ثوب حريري بجانبي. فأخذ يتجه ظني إلى وجود امرأة معي في اللوج، إلا أني لم أعر ذلك شيئا من اهتمامي وظللت سابحا في العالم الشاعري الذي خلقته قطعة الأوبرا التي كنت أشاهدها والتفت إلى جانبي بعد أن سدل الستار لكي أقف على جليستي فأصبت بدهشة لا توصف . . . لقد وجدت بجانبي دونا آنا بالذات وكانت تحمل نفس الملابس التي شاهدتها عليها وهي تمثل على خشبة المسرح قبل قليل. كانت تقف خلفي وتوجه إليها نظراتها العميقة المشحونة بالعواطف. وأخذت أحدق إليها وأنا عاجز عن الكلام. ورأيت فمها يعبّر عن ابتسامة خفيفة متهكمة (كما تخيلت ذلك)، ورأيت صورتي السخيفة تنعكس في تلك الابتسامة. وشعرت بحاجة في نفسي لمخاطبتها، ولكن دهشتي الكبيرة، أو بالأحرى الفزع الذي استولى علي أعجزني عن الكلام. ولما أعدت شيئا من

هدوئي قلت لها: «كيف أمكن وجودك هنا؟» فردت علي باللهجة التوسكانية الأيطالية قائلة بأنه يؤسفها أن لا تستطيع التحدث معي لأنها لا تتقن سوى اللغة الإيطالية. وكانت تحدث كلماتها العذبة في أذني وقع الغناء، وكانت تشتد قوة تعبير عينيها الزرقاوين أثناء الكلام . . . كان كل بريق يصدر منهما يضرم نارا في فؤادي ويزيد من قوة ضرباته - كانت هي دونا آنا بالذات. لقد جعلتني الحالة التي استولت علي في تلك اللحظة لا أفكر كيف استطاعت دونا آنا أن تكون على خشبة المسرح وفي اللوج الذي أجلس فيه في آن واحد وكالحلم اللذيذ الذي يأتي بالغريب المستحيل. وكالشخص الذي يؤمن بالغيب ويعتبره من ظواهر الحياة العادية بلا تردد، فقد أخذت أحدث نفسي بالقرب من هذه المرأة الرائعة وكأني بلغتها في حلم من تلك الأحلام. ووقفت على العلاقات الخفية التي تربطني بها ارتباطا قلبيا وثيقا وتجعلها لا تستطيع الافتراق عني حتى عند وجودها على خشبة المسرح - كم كنت أود يا تيودور (اسم صديق المتحدث) أن أكتب لك بالألمانية كل كلمة نطقتها السنيوره في هذا الحديث العجيب الذي دار بيننا، ولكني أجد كل كلمة أكتبها لك بغير ما قالته بالإيطالية، خشنة كليلة، وكل عبارة عاجزة عن التعبير عما قالته السنيورة بخفة وظرف بلهجتها التوسكانية.

لقد شعرت عندما كلمتني عن دون جوان ودورها وكأني اكتشف للمرة الأولى أعماق هذه الرائعة المسرحية وخوافيها، وصرت أقف على عالم غريب من الظواهر الخيالية بكل جلاء. لقد قالت لي بأن كل حياتها هي موسيقى، وأنها كثيرا ما تعتقد بأن بعض ما تكنه النفس بين طياتها لا يمكن فهمه إلا عن طريق الغناء لا عن طريق الكلام. وتابعت كلامها بصوت مرتفع وكانت عيناها تبرقان وقالت. «أجل، إني لا أفهمه إلا عن طريق الغناء . . . ولكني أجد كل شيء حولي جامدا باردا فاقد الحياة، وأشعر بيدين باردتين تمتدان إلى قلبي المتأجج عندما أسمع اصوات التصفيق تتعالى لقطعة عسيرة من الغناء أحسنت غناءها دون أن يفهم أحد مغزاها الحقيقي! . . . ولكنك أنت وحدك فقط الذي يستطيع أن يفهمني لأني أعرف بأنه قد انفتح أمامك باب العالم الرومنتيكي الرائع على مصراعيه، ذلك العالم الذي يكمن فيه سحر الأنغام السماوية العلوية!»

- من أين عرفت من أنا، أيتها السيدة الرائعة؟

- ألم ينبع جنون شوق الحب الساحر من صميم نفسك في دور (* * *) من قطعة الأوبرا الأخيرة التي وضعتها؟ . . لقد فهمت ما كنت تعني به ووقفت على خصائص نفسك في الغناء في هذا الدور! أجل (وهنا خاطبتني باسمي) لقد ترنمت في غنائي بك مثل ألحانك التي تعبر عني

وقرع جرس المسرح آذنا بارتفاع الستار فإذا بشعور شديد يستولي على وجه دونا آنا بسرعة ويبدل لونه الخالي من المساحيق ومدت يدها إلى قلبها تتحسسه وتمر عليه كما لو أنها كانت تشعر بألم فجائي يعتريه، وسمعتها تخاطب نفسها بهمس قائلة «يا لك من امرأة تعيسة يا «آنا»، لقد حلت الآن أحرج لحظات حياتك!». وما كادت تلفظ هذه العبارة حتى تلاشت فجأة من اللوج وغابت عن عيني. - كان قد سحرني الفصل الأول من قطعة الأوبرا وملك علي حواسي، إلا أن الموسيقى التي صرت أسمعها الآن بعد أن وقع لي هذا الحادث الغريب أخذت تحدث في نفسي وقعا عجيبا غير الوقع الأول. لقد شعرت وكأن حلما عذبا كنت أنتظره من عالم آخر منذ وقت طويل، قد تحقق في حياتي في عالمي الأرضي الآن، وانصبّ ما تكنه السعيدة بين طياتها من خوف وأسرار في قالب رائع من الألحان. - لقد شعرت بأنفاس دونا آنا الحارة تمس وجهي برفق عندما كانت تؤدي دورها وتجعلني أهتز في غمرة من البهجة والسعادة. وأطبقت عيني من غير إرادة فشعرت بحرقة قبلة حارة تطبع على شفتيّ كانت لحنا متواصلا من شوق متأجج لا يكبح له جماح.

كان يسود المشهد الختامي المرح والمجون؛ جلس فيه دون جوان بين فتاتين يداعبهما ويتحدث اليهما ويقوم بعض زجاجات الخمر الواحدة بعد الأخرى لكي يخرج منها الشياطين المحتبسة فيها لتحدث مفعولها في العقول. ـ كانت الحجرة التي يجلسون فيها صغيرة الحجم، وكانت تقع في مؤخرتها نافذة واسعة، غوطية الطراز يتبين منها ظلام الليل الحالك في الخارج. وعندما أخذت إيلفيرا تذكر الخائن دون جوان بالأقسام التي أقسمها، كان يشتد لمعان البرق ويسمع قصف الرعد المدوي ء بحلول عاصفة هوجاء. وأخيرا علا صوت هدير عظيم، فأسرعت إيلفيرا والفتيات في الخروج يطلبن الهرب. ويدخل في تلك اللحظة مارد جبار من الرخام ويتقدم من دون جوان الذي أخذ يبدو أمامه كالقزم، وتتعالى أصوات الألحان المرعبة معبرة عن أصوات أرواح العالم السفلي ،وتهتز الأرض تحت أقدام المارد ويصدر منها صوت كقصف الرعد. وتصدر من دون جوان صرخة فزع شديدة تمتزج بصوت العاصفة والرعد ومجرة المردة، ويسمع من خلال ذلك وهو يقول: «يا للهول، لقد حلت ساعة الهلاك!». ويتلاشى تمثال الرخام، وتمتلىء الحجرة بسحب الدخان التي تتحول إلى ديدان قبيحة مخيفة. ويشاهد دون جوان بين المردة بين الحين والآخر وهو يتلوى من شدة آلام الجحيم التي أخذت تحل به. ويعلو فجأة صوت انفجار هائل كصوت ألف صاعقة تنقض دفعة واحدة. ـ ويتلاشى دون جوان والمردة فجأة ويظهر ليبوريللو ملقى في أحد أركان الحجرة وقد أغمي عليه. ـ وأخذت النفوس تهدأ عندما ظهر بقية الأشخاص الآخرين وهم يفتشون عن دون جوان بلا جدوى بعد أن اقتصت منه أرواح العالم السفلي للآثام التي ارتكبها في العالم الأرضي. وبدا الآن وكأنه نجا الباقون من بطش أرواح الجحيم المخيفة. ـ وظهرت دونا آنا وقد تغيرت ملامحها تغيرا تاما. كان يكسو وجهها شحوب الموتى، وكانت تخلو عيناها من بريقهما السابق، لقد كانت تتكلم بصوت مرتجف النبرات، إلا أن الحوار الغنائي القصير الذي دار بينها وبين خطيبها الذي نجا من خطر الانتقام السماوي، وإبداءه أثناءه رغبته بالزواج منها في الحال، قد أحدث في القلوب تأثيرا كبيرا.

وأجادت الأوركسترا في عزفها الختامي، فنهضت من مكاني مسرعا إلى حجرتي وأنا أشعر بسعادة تغمرني بصورة لم أشعر بمثلها من قبل ودعاني خادم الفندق لتناول الطعام مع النزلاء، وكانت المائدة عامرة بهم.. وكانت التمثيلية موضوع الحديث. فأطروا حسن أداء الممثلين الإيطاليين بصورة عامة. إلا أنه لم يتبين من الملاحظات غير الجدية التي كانوا يبدونها بين الحين والآخر أنه قد توصل أحدهم إلى الوقوف على المغزى العميق الذي تنطوي عليه هذه الأوبرا التي لا تجاريها أية قطعة أوبرا أخرى في القيمة والروعة. ـ أبدى أحدهم إعجابه الكبير بأوتافيو، ووجد آخر بأن دونا آنا كانت مسرفة في إظهار عواطفها، وقال ثالث بأنه كان يجب عليها أن تسلك مسلك الاعتدال عند التمثيل وأن تتحاشى المغالاة في إظهار عواطفها. وهنا تناول المتكلم قبضة عطوس بأنامله من علبة العطوس التي كانت في يده وأخذ يشتمها ويحول نظراته التي تنم عن غباوة بعيدة إلى جاره. فادعى هذا بأن الإيطالية، أي دونا آنا، كانت امرأة جميلة إلا أنها لم تكن تهتم بهندامها وزينتها إلا اهتماما بسيطا لأنه رأى إحدى ضفائر شعرها تنحل أثناء التمثيل وتحجب نصف وجهها. وأخذ يدندن شخص آخر بصوت ضعيف ويردد كلمات دون جوان عندما كان يغني في مجلس لهو ومجون ويقول: «إن الشمبانيا تجعل الدم يجري في العروق!». ـ وأعقبته سيدة وأخذت تبدي ملاحظاتها أيضا وقالت بأنها لم تكن مرتاحة لدون جوان على الأقل، لأن هذا (الإيطالي) كان أكثر عبوسا وأشد رصانة وجدية من أن يقوم بتمثيل دور العابث الماجن الخليع المستهتر. ـ ولكنهم أجمعوا في إعجابهم بمشهد الانفجار، عند ظهور المارد على شكل تمثال الرخام. ـ أما أنا فقد اكتفيت بما

سمعته من هذه الثرثرة ، ونهضت من مكاني مسرعا إلى حجرتي .

في اللوح رقم ٢٣

كنت أشعر في حجرتي بالفندق بضيق وضجر . وفي حوالي منتصف الليل خيل لي بأني أسمعك وأنت تردد اسمي بوضوح . وكان يصلني صوتك من ناحية الباب المكسو بالتابيت . فأخذت أحدث نفسي وأتساءل عما عساه يمنعني من قصد مكان مغامرتي الرائعة مرة أخرى . فلعلي أستطيع العثور عليك وعليها فيه . على تلك المرأة التي ملكت علي حواسي وأسرعت فحملت الطاولة الصغيرة الموجودة في حجرتي . وأخذت معي شمعتين وما أحتاج إليه من أدوات كتابة . وغادرت الحجرة قاصدا اللوح وعندما جاء الخادم وهو يحمل لي شراب (البونش) الحار . ألفى حجرتي خالية ووجد الباب المكسو بالتابيت مفتوحا فاتجه منه إلى اللوح . وعندما عثر علي فيه أخذ ينظر إلي نظرات حائرة ووضع الشراب على الطاولة بإشارة مني ثم ابتعد حاملا على لسانه علامة استفهام بعد أن التفت إلي مرة أخرى قبل الخروج . وأسندت يدي إلى حافة اللوح موليا ظهري للخادم وأخذت أطل على قاعة المسرح المقفرة من الناس . وكانت تنيرها الشمعتان اللتان أحضرتهما معي فتظهر تحت أضوائهما غريبة المنظر كما لو أنه تنتشر فيها الأشباح . وكان يهب هواء في القاعة ويقوم بتحريك ستار المسرح . فقلت في نفسي وكيف يكون الأمر لو رفع الستار وظهرت دونا آنا فجأة وهي تحاول النجاة بنفسها من الدبدان القبيحة خيفة اللحاق بها ؟ ورفعت صوتي عفوا وأخذت أنادي قائلا دونا آنا ! فرددت القاعة الخالية من الناس صدى صوتي وخيل لي بأن الأرواح الكامنة في آلات الاوركسترا الموسيقية قد استيقظت على أثر سماعه وأخذ يعلو منها لحن عجيب يحمل في طياته الاسم المحبوب . ولم أكن أستطيع صرف الرعشة الخفية التي استولت علي في تلك اللحظة من الفزع ، ولكني وجدت فيها بعض الأنس وارتاحت لها أعصابي .

وإني لأجد في نفسي حاجة ماسة للإشارة إليك على الأقل كيف أني بدأت أشعر الآن بتفهم قطعة الأوبرا الرائعة التي وضعها هذا العبقري الكبير . والتوغل في حناياها على الوجه الصحيح . إن الشاعر وحده هو الذي يفهم الشاعر . وإن الذي تشبعت نفسه بالرومنتيكية هو الذي يفهم المغزى الرومانتيكي . وإن من سمت به نفسه الشاعرية وتلقى وحيه من هيكل الشعر ليفهم وحده ما يعنيه الراسخون فيه عندما يستغرقون في عالم الخيال - فلو نظر إلى قصة دون جوان واقتصر فيها على الاهتمام بناحيتها التاريخية فقط دون إعارة مغزاها العميق أي التفات ، لاستغرب كيف استطاع موزار وضع هذه الموسيقى العميقة الرائعة بصورة تعبر عما فيها من مغزى بعيد . ولعمري لا أجد شيئا من الشاعرية في مجرد سرد قصة رجل مترف منهمك في الملذات مثل دون جوان الذي تصوره القصة وهو يعاقر بنت الحان ويقبل على مجالسة الحسان إلى أقصى حدود الإغراق . ثم يقوم بدعوة التمثال الحجري الذي يمثل الأب الكهل الذي قضى عليه دون جوان بطعنه أثناء الدفاع عن نفسه ، إلى مائدة سمر وقصف . إني لأقر لك بالحقيقة بأن شخصا من هذا القبيل لا يستحق اهتمام مردة العالم السفلي به وحمله إلى عالم الجحيم . والاعتزاز به كشخصية خاصة بين مجموعتها . هذا ، وكأنه ليس في الإنذار الذي يوجهه الرجل الحجري إلى المذنب ، دون جوان . لحمله على التكفير عن خطيئته في ساعته الأخيرة ما يستحق دفع الشيطان على إرسال خيرة أعوانه لأخذ دون جوان إلى عالمه على شكل رهيب يبعث الرعب والهلع في النفوس . - صدقني يا تيودور بأن الطبيعة قد عاملت دون جوان كأنها المقرب منها فخصته بجميع ما يدني الإنسان من الآلهة من صفات . وجعلته يسمو على طبقات العوام ممن يعملون في المصانع والورش ولا تزيد قيمتهم عن الصفر ، ويعدون بالقطعة كالماشية لقد جمعت فيه كل

مؤهلات المجد والنصر والسيادة. لقد جعلت منه رجلا قويا مكتمل الرجولة، حسن الطلعة تتوفر فيه ثقافة بعيدة تجعله يشع نور الذكاء من عينيه واصبح يطمح إلى أقصى ذرى المجد والعلاء . . . لقد زودته بنفس بعيدة الغور، وسرعة البديهة، وفرط الذكاء. - إلا أن نتيجة الإثم المفجعة هي التي مكنت العدو من الاحتفاظ بموقف القوي للبطش بالإنسان ولف حبل الهلاك حول عنقه وإخماد أنفاسه، حتى في لحظات طموحه إلى المجد وارتقاء أقصى درجاته حسبما تؤهله له طبيعته الربانية. إن الصراع بين القوى الربانية والشيطانية لينطوي على مفهوم أرضي دنيوي، بينما أن النصر ينطوي على مفهوم يسمو على الحياة الدنيا. - لقد كان يطمح دون جوان دائما إلى تحقيق أمانيه في الحياة فكريا وجسديا، وكان يدفع به هذا الطموح الكبير إلى التمتع بأكبر قسط مما في هذه الحياة الدنيا من متع وملذات، ويشرب كأسها حتى الثمالة آملا في إرواء غليله وإشباع نهمه، ولكن كل ذلك كان بلا جدوى! - إنه لا يوجد على ظهر البسيطة ما يسمو بطبيعة نفس الإنسان الداخلية إلى أعلى عليين سوى الحب. إن الحب وحده هو الذي يؤثر تأثيرا خفيا طاغيا، فيجلي النفس ويقضي على عناصر الوجود الداخلية لكي يجعلها روحانية. أمن الغريب إذن أن يأمل دون جوان في تهدئة الشوق الذي يمزق صدره عن طريق الحب؟ بيد أن الشيطان يتصدى له هنا بالذات للف حبل الهلاك حول عنقه وإخماد أنفاسه. لقد دفعه الشيطان، عدو الإنسان اللدود إلى التفكير بأنه يمكن في هذا العالم عن طريق الحب والتمتع بالمرأة، تحقيق ما منّت به السماء عليه في العالم العلوي. وأصبحت هذه الأمنية لنا صلة مباشرة تربطنا به، ورحنا نصبو إليها بلا نهاية. أخذ يتنقل دون جوان من حسناء إلى أخرى بلا توقف كالنحلة التي تتنقل من زهرة إلى أخرى لامتصاص رحيقها، وأقبل على احتجان[1] اللذة والتمتع بمفاتنهن المهلكة. فكان في كل مرة يقوم فيها بإغواء إحداهن يشعر بأنه خدع فيعرض عنها وينتقل إلى أخرى آملا أن يجد فيها ضالته المنشودة، إلى أن سئم الحياة ووجدها سطحية فارغة. وأخذ يحتقر الإنسان احتقارا مطلقا ويعرض عما كان يعتقده أسمى شيء في الحياة بعد أن ضلله وخاب أمله فيه خيبة مرة. لم يعد يجد بعدها في التمتع بالمرأة إشباعا لشهوته بل استهزاء بالطبيعة والخالق. فأخذ يهزأ بالعرف والاعتبارات السائدة بين الناس عن الحياة ويفخر بالترفع عنها. صار يستخف بذي الإنسان الذين ينظرون إلى الحب السعيد عن طريق الزواج كتحقيق ولو لقسم من أسمى الأماني التي أحلتها الطبيعة في صدورهم ثم أخذ يقف منها موقف العداء لقد دفعه كل ذلك إلى الوقوف في وجه هذه الأماني وهذا الكائن المجهول الذي يتحكم بمصائر مخلوقاته البائسة ويتخذ منها ألعوبة يلهو بها حسب هواه، ويقف منها موقف الشامت الهازىء. لقد رأى دون جوان أن يتصرف فأخذ يجد في إغواء كل خطيبة موعودة وفي هدم سعادة المحبين نصرا مبينا على تلك القوى العاشمة المعادية له، نصرا يجعله يعلو على مستوى دنياه، وعلى الطبيعة، وعلى الخالق! أخذ يسعى بلا انقطاع إلى الحصول على المزيد من متع الحياة وإشباع الشهوة، ولكن لكي يهوى إلى هوة الفناء. فكان بإغوائه دونا آنا الذروة القصوى التي بلغها.

إن دونا آنا لا تقل عن دون جوان شأنا بما حبتها به الطبيعة من صفات سامية، فكما أن دون جوان كان رجلا قويا رائعا، حبته الطبيعة بأقصى صفات الرجولة. كانت هي امرأة ربانية لم يستطع الشيطان التسلط على نفسها الطاهرة بالرغم من بذله كل ما عنده من حيل لإفسادها، فاكتفى بأن يحقق هذه البغية منها في الأرض فقط. - وما أن أتم دون جوان فعلته بتدنيس دونا آنا حتى قضت السماء بألا تستمهله في إنزال عقاب الجحيم به. ويدعو دون جوان الرجل المغرور الذي قضى على حياته بطعنة، لمجالسته على مائدة سمر ومجون، استخفافا به

١) احتجن الشيء: خص به نفسه

واستهزاء منه. وينظر الرجل العجوز بشكله المخيف إلى دون جوان وينذره طالبا منه الاستعمار . . ولكن الوقت قد فات بعد أن هوى إلى قعر هوة الضلال ولم تعد تستطيع سعادة السماء بعث أي خيط من خيوط الأمل في نفسه أو تجعل منه إنسانا افضل!

لا شك انك لاحظت يا تيودور بأني كنت قد حدثتك عن إغواء آنا. وأود أن أصف لك بكلمات وجيزة ما يجول في نفسي من خواطر وأفكار في هذه الساعة. وكيف بدا لي موقف الاثنين (دون جوان ودونا آنا) في صراعهما. من خلال الموسيقى التي سمعتها في التمثيلية. لا من نص الحوار الذي كان يصحبها — لقد سبق لي وأشرت إلى أن دونا آنا كانت تقف أمام دون جوان وجها لوجه ولكن هل كان بإمكانها أن تحاول إيقاف دون جوان. الذي أغواه الشيطان وأفسده .على الطبيعة الربانية الكامنة في نفسه لكي تنتشله من وهدة اليأس وتبعده عن ضلاله؟ كلا، لقد سبق السيف العدل وأصبحت فريسة الإثم منذ أن وقعت عيناه عليها. فاستولت عليه شهوة شيطانية جامحة جعلته لا يرضى عن الحصول عليها بديلا. فكانت هي الضحية! وعندما هرب. كان قد تم كل شيء! كانت نار شهوته قد انتقلت إليها وتوغلت في أعماق نفسها فأغرتها عن صده كان دون جوان وحده السبب في إشعال جذوة الشهوة في نفسها فتمكن من قضاء وطره منها وارتكاب الخطيئة التي أملتها عليه شياطين الجحيم. وعندما أراد الهرب أخذت تتجلى له شناعة الخطيئة التي شاركته فيها وأخذت تعذبها عذابا أليما وتتصورها كالمارد البشع الذي يطوقها بذراعيه وينفث الهلاك في وجهها. — راحت تستعرض أمامها صورا عديدة حادث مقتل والدها على يد دون جوان، وصورة ارتباطها بخطيبها دون اوتافيو الجبان العديم الرجولة، الذي كانت تعتقد في الماضي بأنها كانت تحبه . لا بل قد استعرضت أمام عينيها حب دون جوان الذي ملك عليها حواسها وكواها بلظاه عندما استسلمت له ثم تحول الآن إلى بغض قتال.

لقد أخذ كل هذا يمزق نفسها الآن، وأخذت تظن أن هلاك دون جوان يستطيع وحده أن يعيد إلى نفسها الراحة والاطمئنان بعد أن أصبحت ضحية عذاب قاتل. إلا أنها لم تدر بأنه يكمن في هذا الاطمئنان الذي ترجوه لنفسها مأواها الأرضي . — وأخذت تلح على خطيبها الواهن بأخذ الثأر لوالدها، وراحت تسعى هي نفسها إلى مطاردة الخائن لأنها كانت تعتقد بأنه سوف لا يعود إليها الاطمئنان إلا إذا حملته مردة العالم السفلي إلى الجحيم. — ويلح عليها خطيبها بإقامة العرس فتستمهله عاما، ولكنها تقضي نحبها خلال ذلك العام ولا يستطيع ضمها إلى ذراعيه إلى الابد. وتنجيها نفسها الطاهرة من أن تصبح عروس الشيطان. كم شعرت بمفعول تلك الألحان والمحاورات الأولى المؤثر يتغلغل في أعماق نفسي. وقصة الحادث الليلي الذي وقع عندما قام دون جوان بطعن الأب العجوز! لا بل بوقع دور دونا آنا في النفس في الفصل الثاني، وهو الدور الذي يتعلق «بدون أوتافيو» فقط. لقد كان يعبر هذا الدور عن ذلك الألم النفسي العميق الذي يقضي على كل سعادة في هذا العالم الارضي.

ودقت الساعة الثانية فإذا بي أشعر بأنفاس دافئة تتردد حولي. وأشتم رائحة زكية (إيطالية) كالرائحة العطرية التي أعتقد بأني كنت قد اشتممتها عندما كانت تتضوع من حارتي في اللوج في الأمس واستولت علي سعادة لا أستطيع التعبير عنها كما أعتقد إلا عن طريق الموسيقى والألحان. وأخذ يهب الهواء في أرجاء قاعة التمثيل، وبدأت أسمع حفيف أوتار بيانو الأوركسترا فخيل إلي بأني أسمع أنغاما تعزفها أوركسترا سماوية يتخللها صوت آنا وهي تردد بالإيطالية: «سوف تبقى أعز شخص لدي في الوجود!» وما كدت أتصور كل ذلك حتى ألفيت نفسي أقول: يا مملكة الارواح. افتحي لي أبوابك لكي اغشاها فأدخل عالمك المجهول المليء بالنعم، الذي يفيض بكل ما وعدت به بني البشر في الأرض من سعادة وهناء! دعيني أدخل في عداد الأرواح السعيدة المقيمة فيه! عسى أن تحملي

الأحلام التي ترسلينها لمن تختارين من أهل الارض فتكون لهم تارة مثار الرعب والفزع ، وطورا رسل السعادة والأنس . . . عساها أن تحملني إلى ذلك العالم الروحاني وانا في غمرة الرقاد .

كلمة اخيرة

حديث يدور بين نزلاء الصدق على مائدة
طعام العشاء

التفت رجل متحذلق وهو يشتم غطاء علبة العطوس التي كان ممسكا بها بيده وقال. من المؤسف ألا نستطيع مشاهدة قطعة أوبرا جيدة في وقت قريب ! . . . سوف نحرم من ذلك بسبب المبالغة القبيحة !

فرد عليه رجل آخر له وجه شبيه بوجوه المولدين وقال: نعم. نعم لقد أكثرت من تحذيري إياها ! كان يؤثر عليها دور آنا الذي كانت تؤديه على المسرح تأثيرا كبيرا !

. . . لقد كانت يوم الأمس على خشبة المسرح كالمحمومة ، وقيل لي بأنه كان مغمى عليها طيلة مدة الاستراحة بعد نزول الستار ، بل لقد أصيبت بنوبات عصبية عندما كانت تمثل في الفصل الثاني .

شخص آخر : هل هذا صحيح ؟

الرجل ذو وجه المولدين: نعم ، لقد أصيبت بنوبات هستيرية . ومع ذلك فلم يمكن إقناعها بمغادرة المسرح !

فتدخلت أنا في الحوار وقلت. عسى أن يكون الأمر خيرا ، آمل أن نستطيع الاستماع للسينيوره على المسرح في وقت قريب .

فقال الرجل المتحذلق وهو يتناول بأنامله قبصة عطوس: هذا مستحيل . . لقد فارقت السينيوره الحياة في الساعة الثانية من صباح هذا اليوم !

هوفمان وأوبرا موزرت «دون جوان»

مفهوم هوفمان للموسيقى ضروري لفهم أعماله الأدبية . فهو وليد موقفه من الفن والحياة . ويحمل بصمات تجاربه ونوازعه وتطلعاته . وقد صاغ هوفمان هذا المفهوم مرات ، ويمكن تلخيصه في كلمات:

(تعبر الموسيقى بقدر ما تبتعد عن لغة التعبير المحسوس وتقترب من اللامحسوس . . وهي الرابط بين العبث ومملكة الروح ، ووسيلة التعبير عن ذلك الحنين المشبوب الذي يمتنع على لغة التعبير . وتعبر الموسيقى بقدر ما نعيه وندركه منها .)

شاهد هوفمان أوبرا موزار « دون جوان » في كونجبرج وبامبرج و برلين . وكان شديد الولع والافتتان بها . واتخذها مادة لقصته « دون جوان . حادث غريب يقع لمسافر متحمس » التي وضعها في سبتمبر عام ١٨١٣ .

ويسرف النقد في مدح هذه القصه باعتبارها أولى دراسة تحليلية نافذة لأوبرا موزار . ولكن قصة هوفمان هي قبل كل شيء عمل فني قصصي . والأجدر أن ننظر إليها أولا كذلك . قبل أن نناقش تفسيرها لأوبرا موزار .

قصة هوفمان بصيغة المتكلم . وتأخذ في مقطعها الأخير صورة خطاب وهي إلى صديق يدعى تيودور . وتنقسم بوضوح إلى جزءين . في الجزء الأول يصف « المسافر » العرض المسرحي لأوبرا « دون جوان » الذي حضره صدفة على غير انتظار ، وفي الجزء الثاني يقدم تفسيره الخاص لها . وسرعان ما نتبين أن « المسافر المتحمس » هو في الواقع مؤلف موسيقي عاطفي وشاعر رومنتيكي . وتتدرج القصة دون فواصل من المستوى الواقعي إلى مستويات أخرى فوق الواقع .

في انفعال عميق يصف «المسافر» الافتتاحية الموسيقية والمشهد الأول من الأوبرا: «دون جوان» يمارس صنعة الغواية والهرب. وها هي «دونا آنا» الجميلة، وقد أخذها سحر هذا الفتان تحاول أن ترده إلى رشده. ولكن هيهات أن يقعده شيء . . . ويتابع «المسافر» في رهبة وشوق أحداث هذا الفصل الأول مستغرقا في جوه الشاعري إلى أن يسدل الستار ويستدير في مقعده ليجد نحواره في نفس اللوج «دونا آنا» أو بمعنى أدق الممثلة الجميلة التي كانت تؤدي هذا الدور على المسرح. كيف استطاعت «دونا آنا» أن تكون على خشبة المسرح وفي اللوج الذي أجلس فيه في آن واحد . . وكالحلم الجديد الذي يأتي بالعجيب المستحيل . . فقد أحدث أحد نفسي بالقرب من هذه المرأة الرائعة وكأني بلغتها في حلم من تلك الأحلام. ووقفت على العلاقات الخفية التي تربطني بها ارتباطا وثيقا وتجعلها لا تستطيع الافتراق عني حتى عند وجودها على خشبة المسرح » لقد شعرت عندما كلمتني عن دون جوان ودورها وكأني اكتشف للمرة الأولى أعماق هذه الرائعة المسرحية وخوافيها فقد قالت لي بأن كل حياتها هي موسيقى. وأنها كثيرا ما تعتقد بأن بعض ما تكنه النفس في طياتها لا يمكن فهمه إلا عن طريق الغناء لا عن طريق الكلام »

من حديث «دونا آنا» مع «المسافر» ندرك تلك الرابطة الخفية عبر المطورة التي تجمع بينهما. وهي الموسيقى وعلاقتهما بها. وما أن يعلن بدأ الفصل الثاني. حتى تختفي «دونا آنا» من اللوج ويتابع «المسافر» مشاهد المسرحية.

على أنه ينقل إلينا منها بالتفصيل المشهد الأخير فقط

بعد العرض يعود «المسافر» من حيث أتى إلى عالم الحياة اليومية، ويتناول طعامه مع زملاء الفندق ويستمع إلى تعليقاتهم المتبدلة عن المسرحية

في الجزء الثاني من القصة يعود «المسافر» من جديد إلى قاعة التمثيل وقد خلت تماما من الحياة. وكأنها قد أصبحت الآن في قصة الأشباح. وفي هذا الفراغ الرهيب الذي لاتضيئه إلا شمعتان يحس «المسافر» بأنه قد بدأ يتفهم المعنى العميق لأوبرا موزار، ويمضي في تفصيل رؤيته الذاتية لها موجها إياها إلى صديقه الوهمي «تيودر». حتى تدق الساعة معلنة الثانية بعد منتصف الليل. فتنتقل بنا القصة دون مقدمات إلى مستوى آخر بين الحلم والواقع، فلا نسمع عبر ذلك المنلوج الداخلي: «ودقت الساعة الثانية فاذا بي أشعر بأنفاس دافئة تتردد حولي وأشتم رائحة زكية» كتلك التي كانت تتضوع من جارتي في اللوج في الأمس . . »

ويخيل إليه أن صوت «دونا آنا» يصل إليه من بعيد وأن «مملكة» الفن والأرواح تفتح له أبوابها.

وأخيرا تعود بنا القصة إلى مجال الحياة اليومية. ومن خلال لغو زملاء الفندق نفاجأ بنبأ وفاة «دونا آنا» في «الثانية من صباح هذا اليوم».

كيف يفسر هوفمان أوبرا «دون جوان»؟ من الواضح أنه يعبر من خلالها عن موقفه بين الفن والحياة وعن «ثنائية العالم» وعن صراع النفس مع القوى الخفية التي تبغي هلاكها وعن الأخطار المحدقة على الدوام بالإنسان.

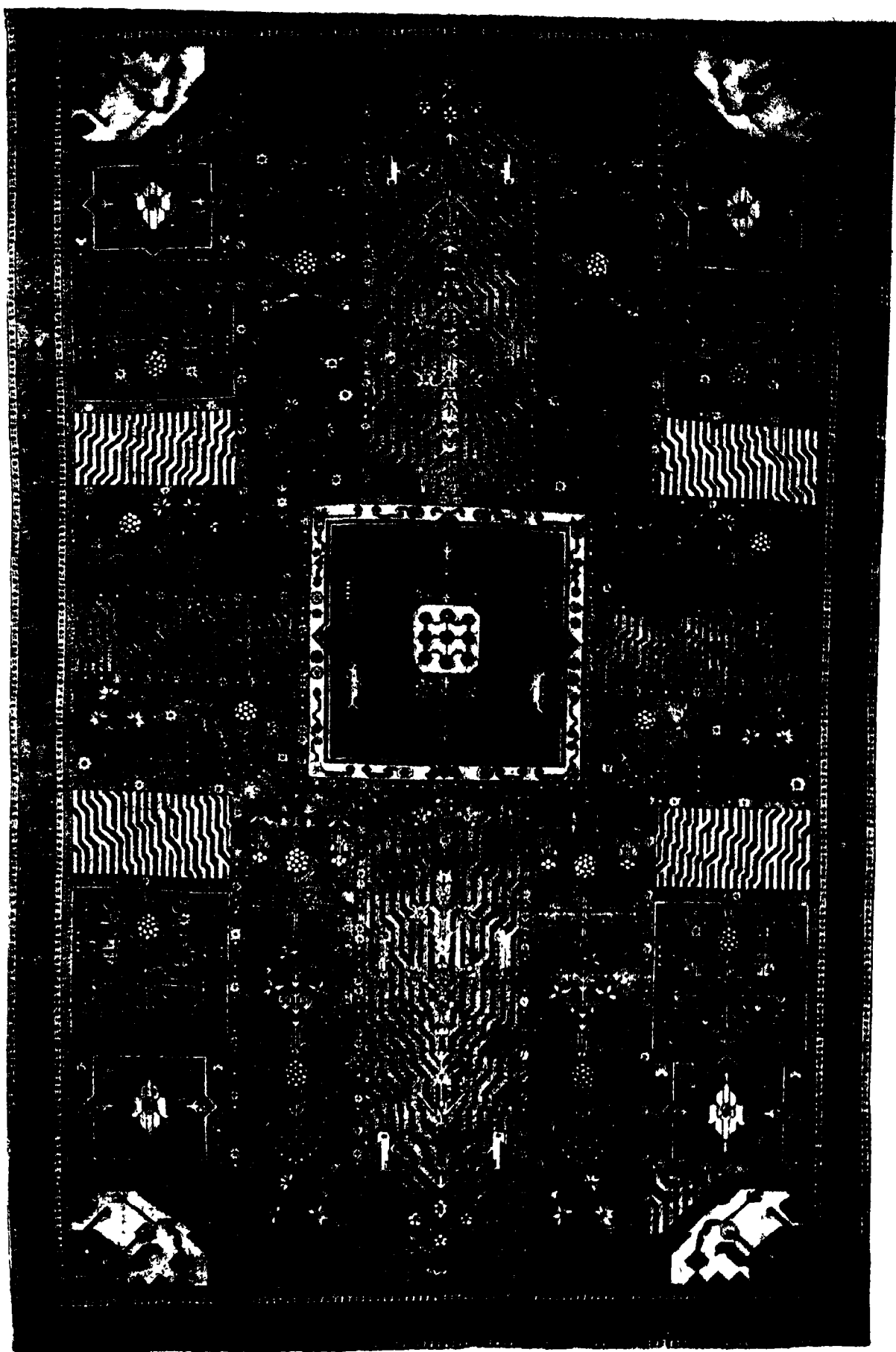
ليس «دون جوان» وفق تفسير هوفمان مجرد مغامر مترف عاشق لنفسه وللملذات. وإنما هو نموذج للقوة والجمال والطموح إلى «أقصى ذرى المجد والعلاء». ولكن هذه الحيوية الفائضة وهذا الجموح إلى أبعد الغايات هما أيضا مصدر هلاكه. هما أحبولة الشيطان. «دون جوان» بهذا يصور صراع الإنسان وسقوطه على وجه الإطلاق. لقد تخيل «دون جوان» أن بوسعه أن يحقق مراده وأشواقه في هذه الحياة الدنيا. وكان لا بد أن يخيب مسعاه وفي يأسه شمخ بنفسه واستخف بقوى الأرض والسماء. فوقع في قبضة الشيطان «أخذ يسعى بلا انقطاع إلى الحصول على المزيد من متع الحياة وإشباع الشهوة. ولكن يهوى إلى هوة الفناء. فكان بإغوائه دونا آنا الذروة القصوى التي بلغها.»

الإنسان إذن ـ كما يذهب هوفمان ـ ضائع إن أضاع كل

هوفمان رسوم لغلاف روايته الكبيرة «القط مور»

جهده وكيانه في هذه الحياة الأرضية، سواء ذل وخنع للقيود والأعراف أو أنكرها وأطلق العقال لنوازعه الشيطانية كما فعل دون جوان. من خلال الفن السامي المتعالي والانفعال به يقترب الإنسان من جوهره الإنساني. ولكن الفن يعرب الإنسان ويبعده عن عالم الأحياء والواقع ويعرضه أيضا للأخطار. وليس أمام الفنان إلا أن يعبر عن هذا الصراع وأن يبدع من خلاله.

أما أن يتطابق الفن تماما مع الحياة، أي يصبح الفن هو الحياة، فعاقبة ذلك هو النهاية العاجلة والموت، كما حدث «لدونا آنا». ومن هنا نفهم حديثها إلى «المسافر المتحمس» أو «الشاعر الرومنتيكي»، من أن «كل حياتها هي موسيقى» وأنها تفهم ما «تكنه النفس بين طياتها» عن طريق الغناء لا عن طريق الكلام».

قد سحث دون جدوى عن محمل هذا المضمون في أوبرا مورار «دون جوان»، ولكننا نجد في قصة هوفمان «دون جوان» ملحص موقفه بين الحياة والفن. وملحص نظرته «الثنائية» وفلسفته الفنية التي جعلت منه أديبا بين الرومنتيكية والواقعية.

سجادة فارسية (من سجاد الحدائق)، مجموعة جوزيف مكمولن متحف المتروبوليتان، نيويورك

قصائد فى السجاد من ايران وألمانيا

Teppich-Gedichte aus Persien und Deutschland

Glücklich der Teppich, der bei dem ersehnten Mahl
dem Konig schattengleich zu Füssen fiel;
er warf das Antlitz wie die Sonne auf den Weg,
schuf eine Decke seinem Tritt mit weissem Flor.
Kein Teppich, eine weisse Rose ist's,
schwarzaugiger Paradiesesmädchen Schleier.
Ein Garten voller Tulpen, voller Rosen,
drum nahm die Nachtigall zur Wohnstatt ihn.
Wie Ketten biegen Linien spiegelnd sich zuruck,
in allen Ecken strömen Wasserbache.
Es fuhrt in ihm ein Weg zum Lebensquell,
dem Bild jedes Beseelten gibt er Raum.
Er übertrifft der Fraun von Tschegel Götterwangen;
ein Rosenbeet wird schamrot neben ihm.
Vor ihm erscheint der Rosenhag als Dornenfeld,
er ist mondschoner Flaum auf des Geliebten Antlitz.
Dem Auge bietet er sich dar als Arabeskenblatt,
gedrehte Locke an der Huri Schlafen.
Ein jedes Blatt ist ganzlich ohne Tadel,
von einem Ende bis zum andern: Tulpen, saftgeschwellt.
Er ist ein Tulpenbeet, und doch nicht so,
dass Herbstwind darin nehmen konnte seinen Weg.
Zeigt nämlich seine gelbe Rose sich,
schaut keiner mehr zum Mond, zur Sonne hin.
Gesponnen haben sie den Einschlag mit dem Lebensfaden,
gesponnen nur für ihn, den Herrn der Welt.
O Homa – Vogel, heb die Hande, bete,
dass so besiegelt sei der Arbeit Ende.
Gott, diese frische Rose, frei von allem Schaden,
sie ist hervorgekommen aus der Hoffnung Garten.
Breit aus sie auf den Weg des Herrn der Welt;
die Knospe seines Gartens sei ihm Sicherheit.

Persisch. 16. Jahrhundert Übersetzt von Michael von Albrecht nach alteren Vorlagen u. a. von Sebastian Beck.

Bis, grünem Staube gleich, ums Antlitz Dir der Erstlingsflaum entstand,
Durch unsern Tränenstrom der grüne Frühlingsteppich Dasein fand.
Der Freibrief unsres Glücksgefühls und Unglücks ist ein duftger Flaum,
Der auf des Freundes rosenfarbger Wang sich hinzog, sichtbar kaum.
Ein Flaum, so moschusduftend, nunmehr Deine Wangen rings umschliesst,
Hervor als Deiner Wangen Garten, blühnde Rosenwang, er spriesst.
Zypressenschlanker, als Du gingst zum Garten, wo die Rosen blühn,
Ward, eingehüllt in Deinen Hauch, Zypresse und Platane grün.
Des Lenzes Chezr, der da sucht, des Lebenswassers Quell zu nahn,
Hat wieder dieses Zeitenlaufes grunen Mantel umgetan.
Du dachtest, dass durch Gift der Trennung Wasser sog der Boden; schau:
Es spriesset dadurch munter Gras hervor auf jeder grünen Au.
Süfî, verbrenn die blaue Kutte jetzt, solang noch nahe ist
Zum grünen Lebensstrom durch Wein und Flote die Verfuhrungslist.

Persisch. 16 Jahrhundert. Übersetzt von Michael von Albrecht nach alteren Vorlagen u. a. von Sebastian Beck.

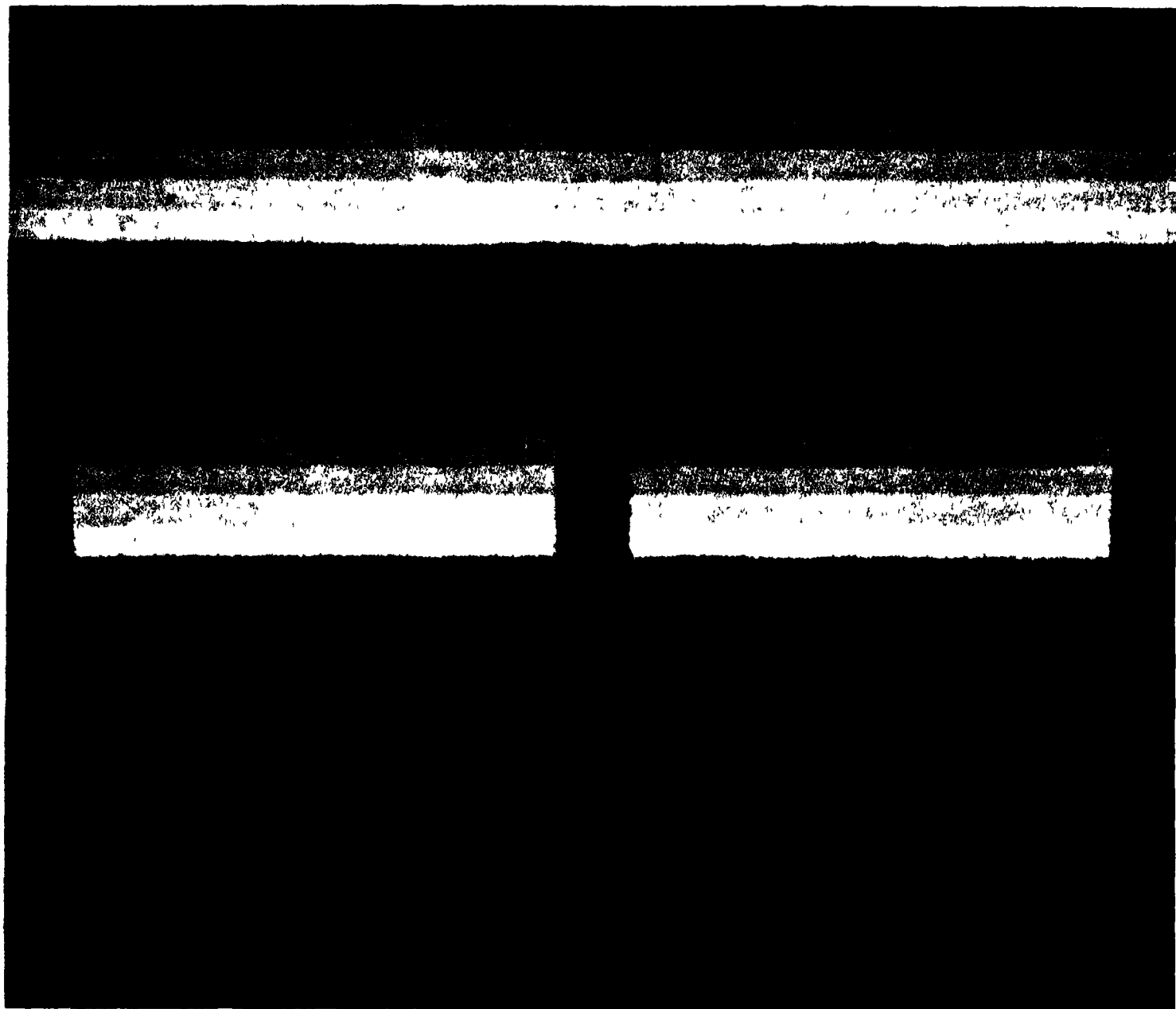
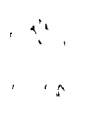
Goethe · Liebliches

Was doch Buntes dort verbindet
Mir den Himmel mit der Hohe?
Morgennebelung erblindet
Mir des Blickes scharfe Sehe.

Sind es Zelte des Vesires,
Die er lieben Frauen baute?
Sind es Teppiche des Festes,
Weil er sich der Liebsten traute?

Roth und weiss, gemischt, gesprenkelt,
Wusst ich Schonres nicht zu schauen;
Doch wie, Hafis, kommt dein Schiras
Auf des Nordens trube Gauen?

Ja, es sind die bunten Mohne,
Die sich nachbarlich erstrecken
Und, dem Kriegesgott zum Hohne
Felder streifweis freundlich decken

Möge stets so der Gescheute
Nutzend Blumenzierde pflegen,
Und ein Sonnenschein, wie heute,
Klaren sie auf meinen Wegen!

هربرت بایر تکوین، حالیري کرومر

Stefan George · Der Teppich

Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten...
Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen eng von strich und kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste
Die losung bringend über die ihr sannet!

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne stunde · ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltnen selten im gebilde.

Rainer Maria Rilke · Aus den «Sonetten an Orpheus» (II)

Singe die Garten, mein Herz, die du nicht kennst; wie in Glas
eingegossene Gärten, klar, unerreichbar.
Wasser und Rosen von Ispahan oder Schiras,
singe sie selig, preise sie, keinem vergleichbar.

Zeige, mein Herz, dass du sie niemals entbehrst.
Dass sie dich meinen, ihre reifenden Feigen.
Dass du mit ihren, zwischen den blühenden Zweigen
wie zum Gesicht gesteigerten Lüften verkehrst.

Meide den Irrtum, dass es Entbehrungen gebe
fur den geschehnen Entschluss, diesen: zu sein!
Seidener Faden, kamst du hinein ins Gewebe.

Welchem der Bilder du auch im Innern geeint bist
(sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),
fuhl, dass der ganze, der ruhmliche Teppich gemein

Georg Trakl · Helian

Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tur,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.

An den Wanden sind die Sterne erloschen
Und die weissen Gestalten des Lichts.

Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,
Des Weihrauchs Susse im purpurnen Nachtwind.

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider uber ihn senkt.

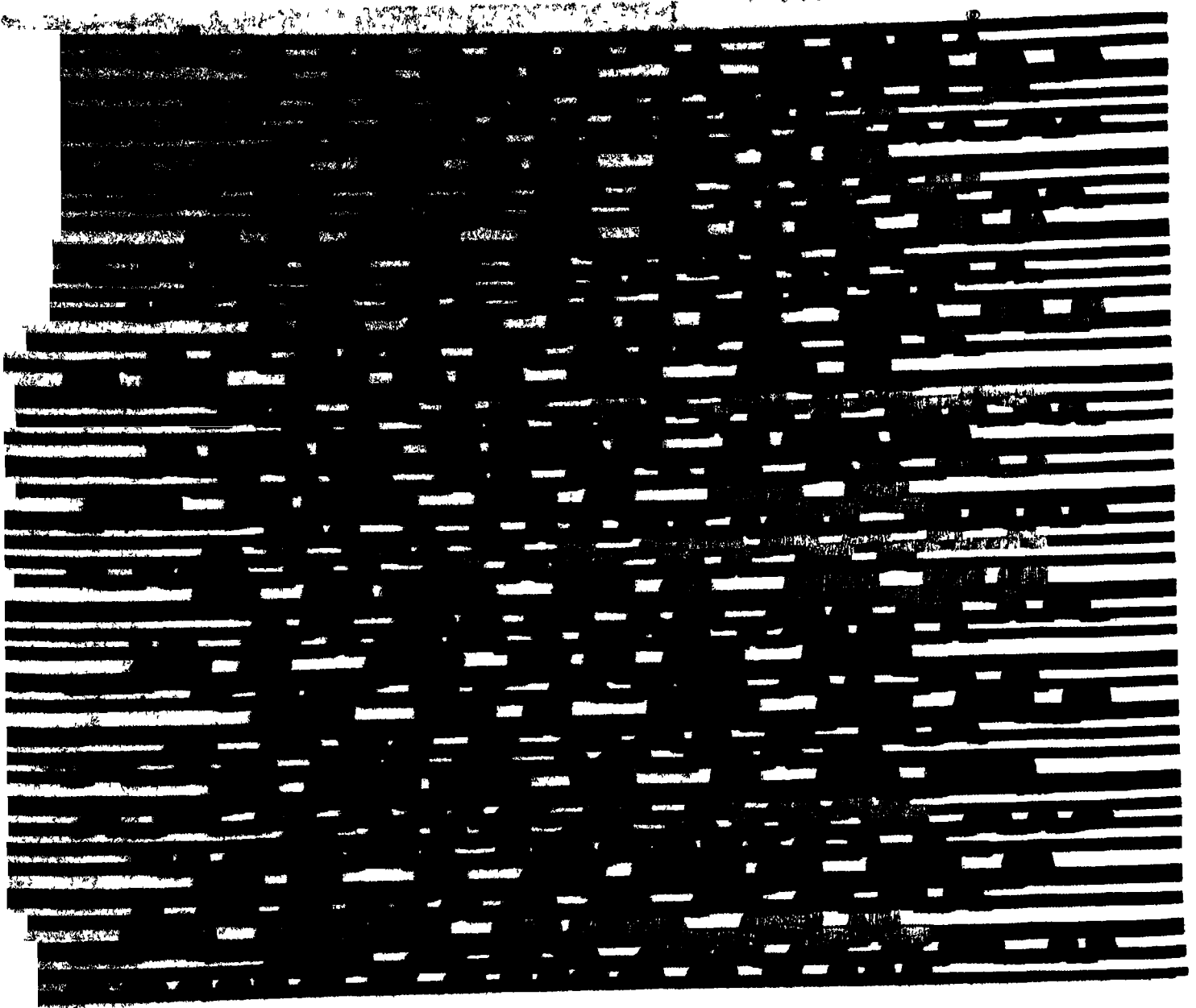
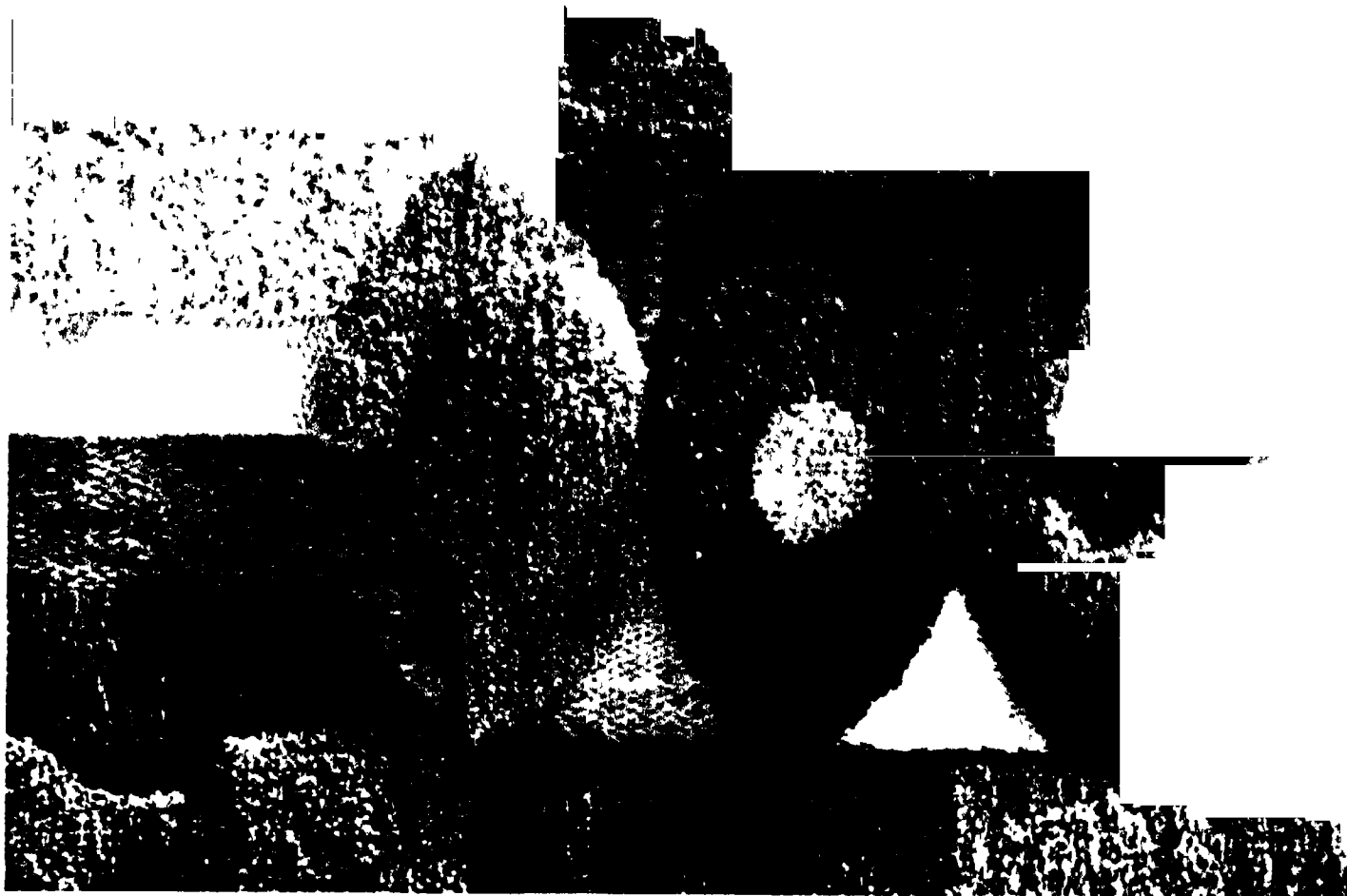
Else Lasker-Schüler · Fortissimo

Du spieltest ein ungestümes Lied,
Ich fürchtete mich nach dem Namen zu fragen,
Ich wußte, er würde das alles sagen,
Was zwischen uns wie Lava glüht.

Da mischte sich die Natur hinein
In unsere stumme Herzensgeschichte,
Der Mondvater lachte mit Vollbackenschein,
Als machte er komische Liebesgedichte.

Wir lachten heimlich im Herzensgrund,
Doch unsere Augen standen in Thranen
Und die Farben des Teppichs spielten bunt
In Regenbogenfarbentönen.

Wir hatten beide dasselbe Gefühl,
Der Smyrnateppich ware ein Rasen,
Und die Palmen über uns fachelten kühl,
Und unsere Sehnsucht begann zu rasen.

Und unsere Sehnsucht riss sich los
Und jagte uns mit Blutsturmwellen:
Wir sanken in das Smyrnamoos
Urwild und schrieen wie Gazellen.

الیرابیت کارو تکوین، رقم ۱۶، ۱۹۷۲

اما ويلهلم هير ما زال الميت يحتفل بالحياة ، ١٩٦٦

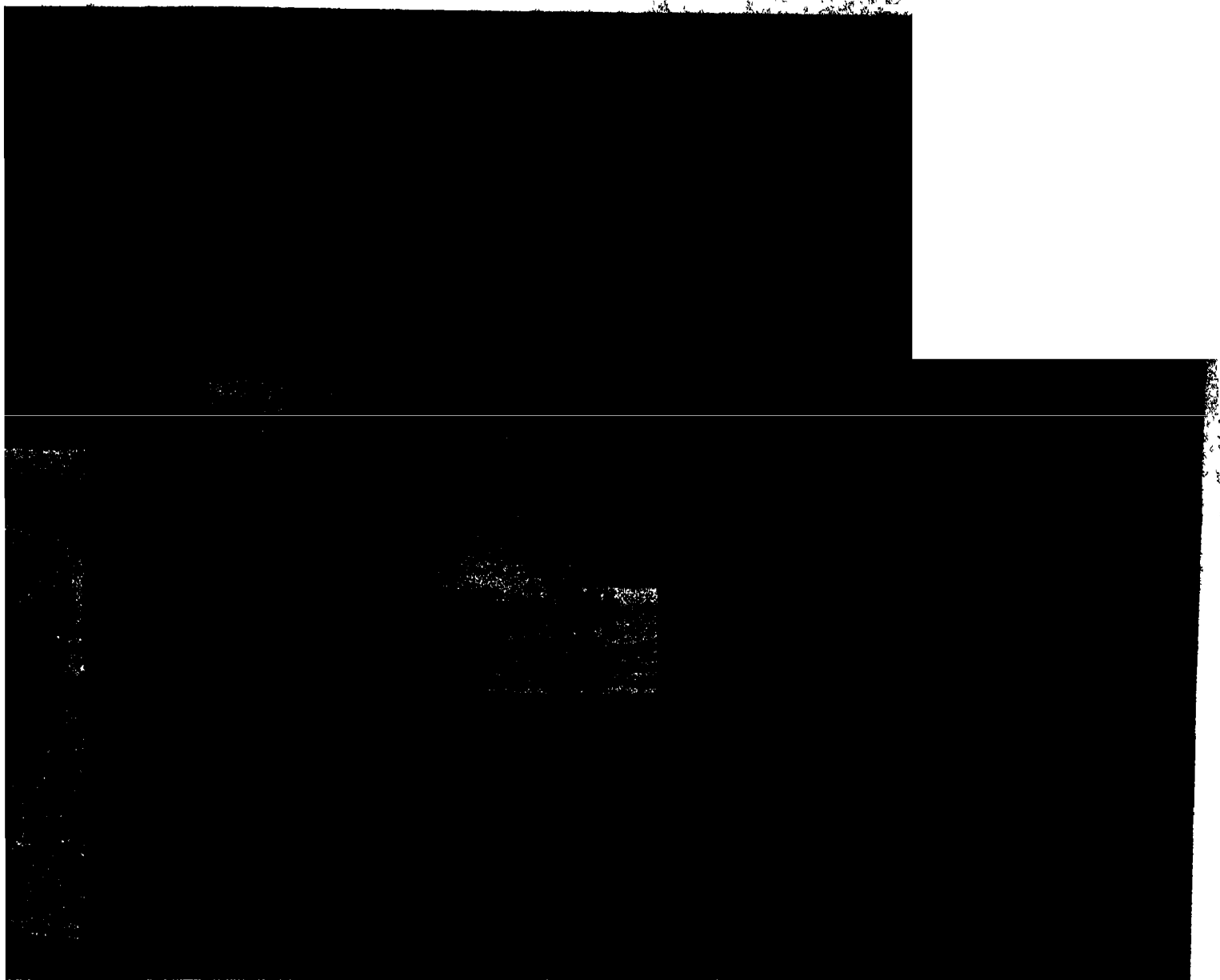
ريتري و بيتر ياعقوبی تراسلمایا، ۱۹۷٤

فرانك ليجر تشحيمات، ١٩٧٤

كورت ليره، سجادة حائط، بدون عنوان، ١٩٧٤

هر فيدمان تحيه الى الطبيعة، ١٩٧٥/٧٤

فريتز رواف سجادة حائط من الحرير، جاليري كرومر ◁

جوته

الطبيعة

الطبيعة تحيط بنا وتعانقنا، ونحن عاجزون عن الخروج منها، كما نحن عاجزون عن الغور فيها. تأخذنا في مدارها الراقص دون إنذار وتحملنا في مسارها حتى يصيبنا الاعياء فنسقط بين ذراعيها.

على الدوام تخلق أشكالا جديده: ما يوجد لم يوجد من قبل. وما كان لا يعود ـ فكل شيء جديد، وبالرغم من ذلك فهو دائما قديم نعيش في أحضانها. ولكننا نعيش في أحضانها غرباء عنها. وهي تحدثنا بلا انقطاع، دون أن تفصح عن طويتها ونحن نؤثر فيها على الدوام ولكن لا نملك أمرها

تطبع كل شيء بطابع خاص، ولكن ليس في عرفها شيء خاص. تبني بلا انقطاع وتهدم بلا انقطاع

إننا أطفالها، ولكن الأم، أين الأم؟ إنها الفنانة الوحيدة. فهي تخلق من أبسط المواد أعظم المتباينات، ودون تزيف من جهد تخلق الكمال ... كل عمل من أعمالها مخلوق بعينه. وكل ظاهرة من ظواهرها كيان بذاته، وعلى الرغم من ذلك فالكل واحد.

تمثل مسرحيه ولكن هل تنظر الى ما تمثل؟ لا نعرف! ومع ذلك فهي تقوم بهذه التمثيليه من أجلنا، نحن الذين نقف في الركن.

تنبض بالحياة دون نهاية، وبالكينونة والحركة. ولكن دون أن تحيد عن مكانها. تلبس شتى الأشكال بلا نهاية ولا تكف لحظة عن الحركة. لا تعرف التوقف والسكون لديها لعنة.

وبالرغم من ذلك فهي ثابتة راسخة. حركتها بمقياس وقوانينها لا تتغير، ويندر أن تحيد تفكر وتتأمل دون انقطاع، ولكن لا تفكر كانسان وإنما كطبيعة. تحمل معناها الشامل في ذاتها، وإن بدت دون معنى.

الناس جميعاً في باطنها وهي في باطن الجميع.

تمارس لعبها القاسي بكل شيء وتمرح لكل كسب منها.

اللاطبيعي هو أيضا من الطبيعة... تحب ذاتها وتعشق ذاتها بأعينها وقلوبها التي لا تحصى... تفرح بالوهم، وتنزل عصبها كأعظم الطغاة بمن يفسد وهمه ووهم الآخرين. من تتبعها بإخلاص، تحنو عليه كطفل حبيب.

ليس لأطفالها حصر. ولا تبخل على أحد، ولكن لها أحباؤها الذين تبذل لهم العطاء وتضحي لهم بالكثير. .

لعبها دائما جديد، لأنها تخلق المتفرجين دائماً من جديد الحياة أجمل مبتكراتها، والموت وسيلتها لاثراء الحياة.

تغلف الانسان في غفلته وتحفزه الى النور على الدوام تقيده بسلاسل الأرض، بطيء الحركة، مثقل الجناح، ومن جديد توقظه من سباته.

تخلق الحاجات لأنها تحب الحركة ..

تنطلق في كل لحظة الى أطول المسافات، وتحط كل لحظة عند نهاية المطاف...

نخضع لقوانينها، حتى حين ننفر من هذه القوانين، وحين نثور ضد هذه القوانين...

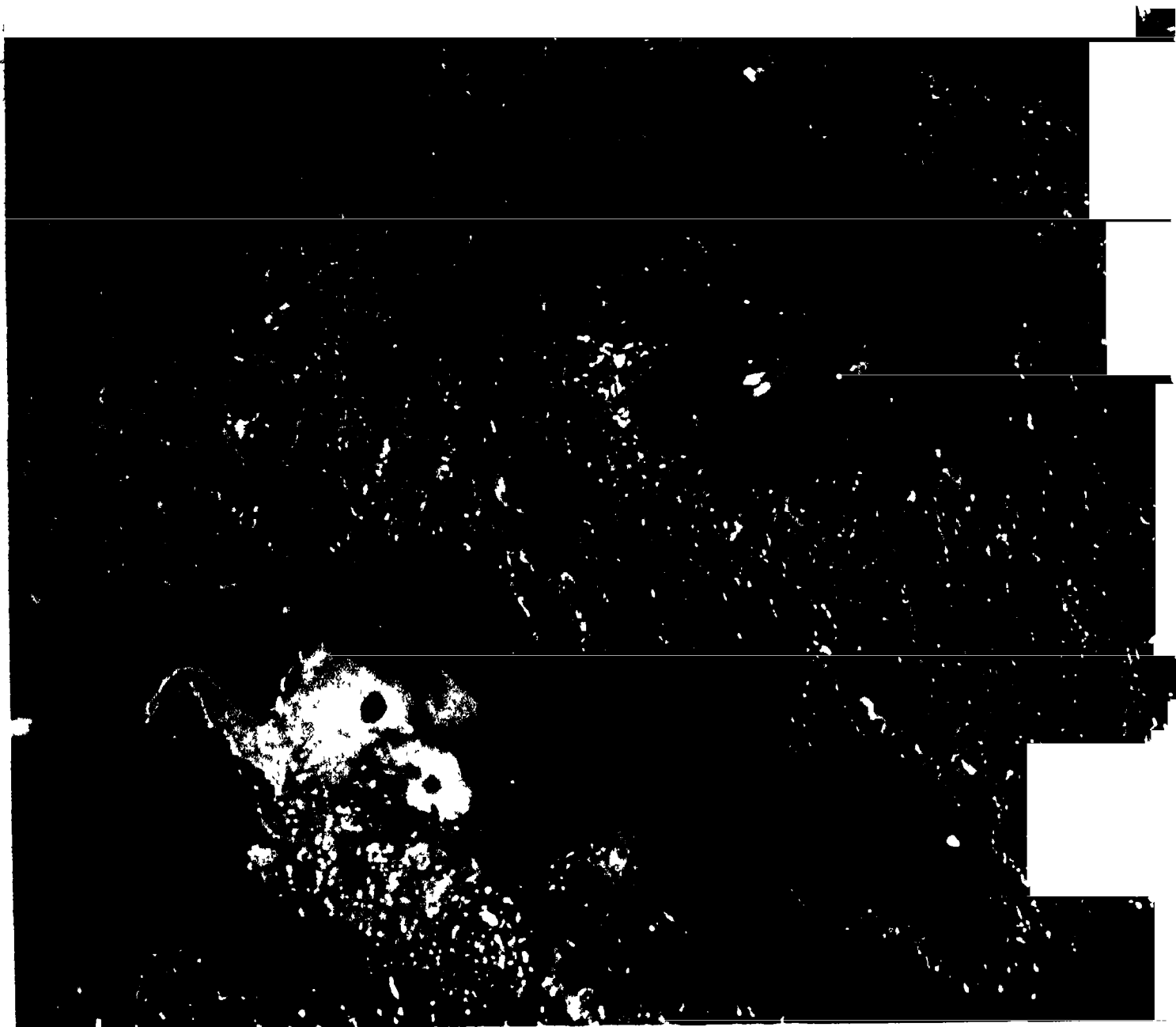
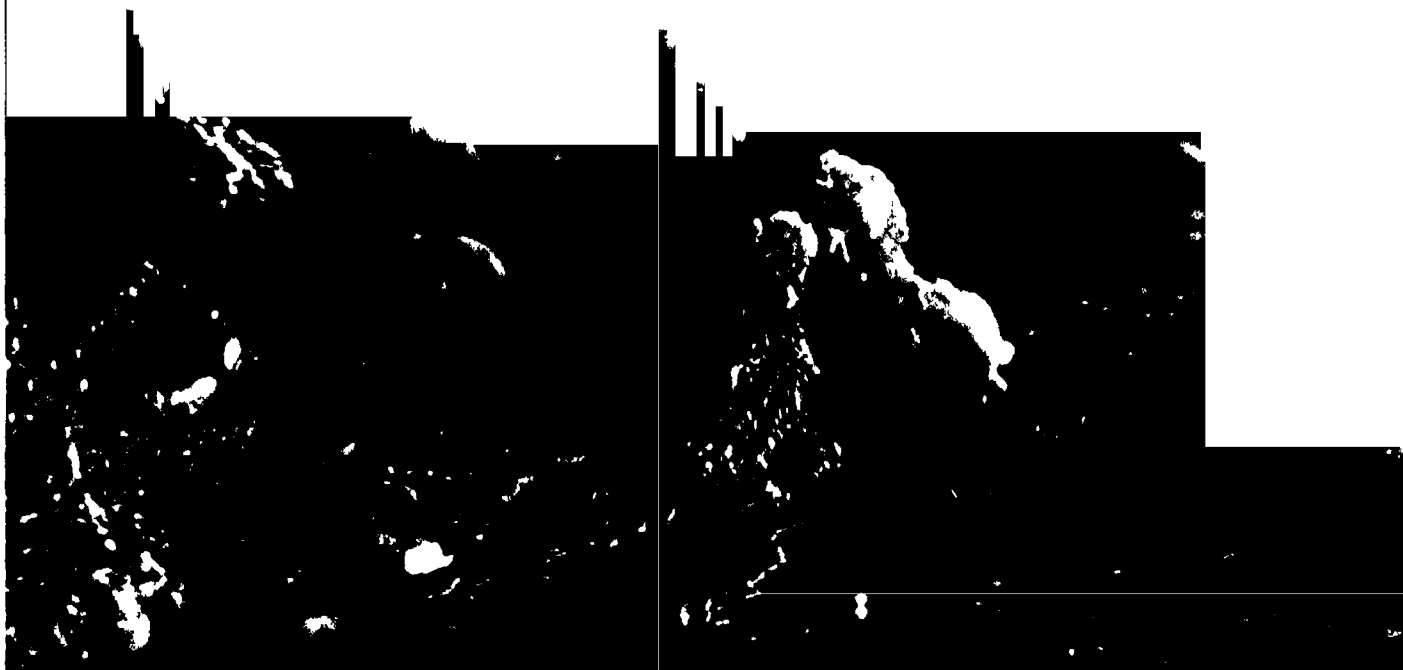
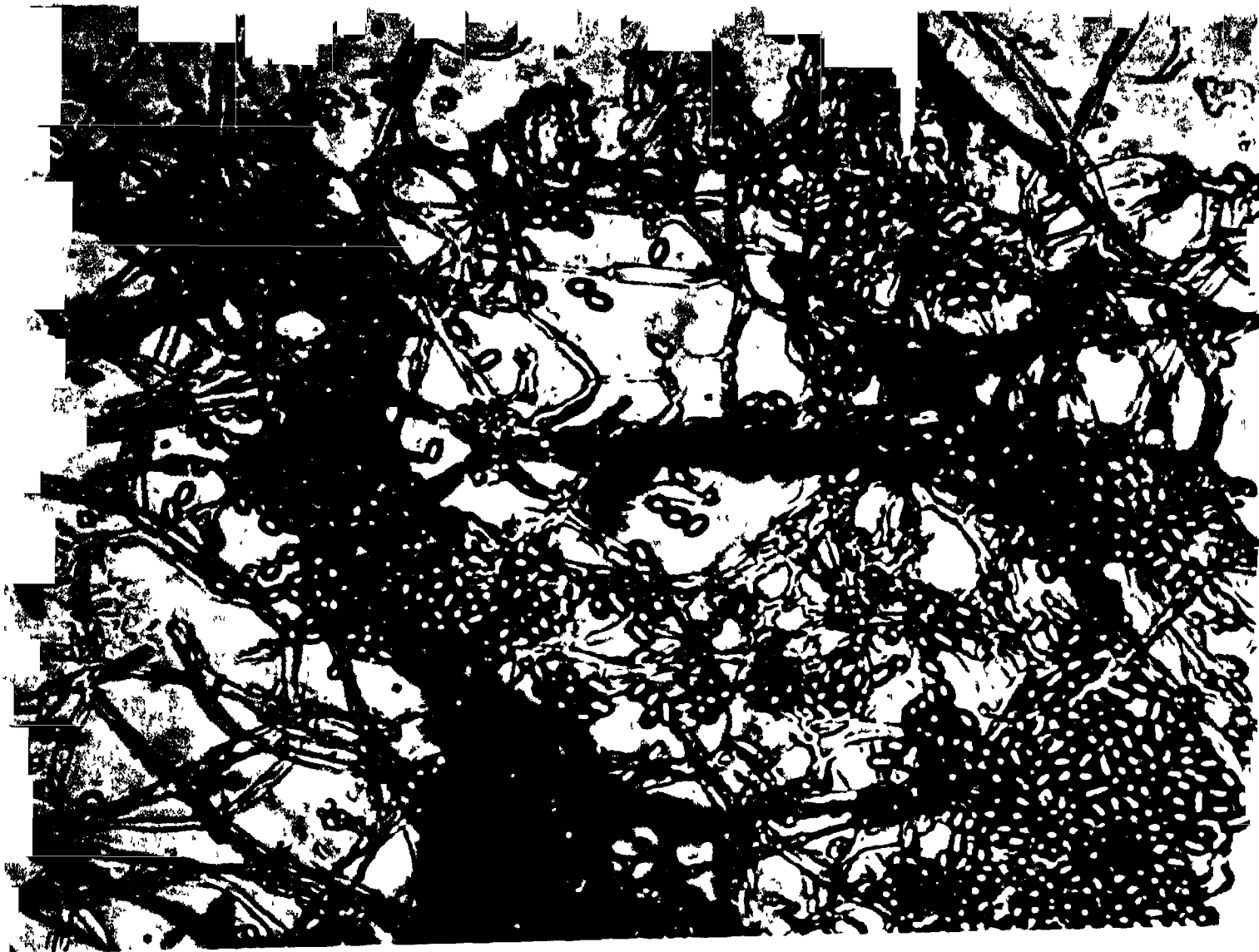
إنها كل شيء. تكافئ نفسها وتعاقب نفسها، تفرح نفسها وتؤذي نفسها. إنها جسة ووديعة، محبة ومخيفة، لا فوه لها ولا نهاية لقوتها كل شيء حاضر في أحضانها. لا تعرف الماضي ولا المستقبل، ودائماً الحاضر حياتها وخلودها.

انها كل. وإنما لم تكتمل. وكما تمضي الآن، تستطيع المضي الى الأبد.

تظهر لكل في صورة خاصة، وتختفي في آلاف الأسماء والتعاريف، ولكنها دائماً هي هي...

قادتني الى العالم وستخرجني من العالم. سلمت لها المقود، فلتفعل ما تريد. لن تكره ما صنعت. لم أتحدث عنها. كلا.. كل شيء خطيئتها وكل شيء مجدها.

صور دقيقة لحبيبات الشمة (بلور الشمة)، تصوير ف بيلر، بازل، سويسرا

صور ميكرسكوبية لنبات المطر، تصوير ي هيرى، بازل، سويسرا ◁

Goethe · Mailied

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe!
So golden schòn,
Wie Morgenwolken
auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Màdchen, Màdchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft.
Und Morgenblumen
den Himmelsduft.

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
und Freud' und Mut

Zu neuen Liedern
und Tanzen gibst.
Sei ewig glucklich,
Wie du mich liebst!

أغنيـــة مايـــو

ما أجمل الطبيعة
فى روعة الضيـاء !
كم تسطع الشمس !
كم يضحك المرج !
الأزهار تتفتح
من كل فرع
وآلاف الأصوات
مر الأغصار
والفرح والهجة
مر كل صدر
يا أرض . يا شمس !
يا سعادة يا بهحة !
يا أيها الحب ! يـا أيها الحب !
يا حسنك الذهبي
كـحب الصباح
على ذرى القمم !
تبـارك الحقلا
بروعة الفجر
وتغمر الدنـا
بالعطر والرهر
أيتها الفاة ! أيـها الفـاة !
القلب كم يهواك !
يا لنطرة عينيك
يا لحبك لى !
كدا تحب القرة
الشدو والهواء
والورد فى الصباح
روائح السماء .
أنا الدي يهواك
بدمي الداوء .
منحتنى الشاب
والمرح والشحاعة
أعية حديدة
ورقصة سعيدة
عيشي على الدوام
سعيدة الحط
كمثل ما تحبيي !

(ترحمة د عد العفار مكاوي)

الصور المشوهة «الانمورفوزه»

نطلق لفظ «انمورفوره» Anamorphosen على اللوح والصور الفنية الشوهاء أو المشوّهة. التي لا بد للناظر إليها من أن يفك طلاسمها حتى يتعرف على ما تصوره، إذ تبدو هذه الصور لأول وهلة خليطا من الأشكال وبقع الألوان دون ارتباط أو ائتلاف.

وتعبير «انمورفوزه» هو في الأصل من تعابير علم النبات والحيوان الحديث. وبه توصف ضروب أشكال النبات والحيوان الناتجة عن التغير الفجائي في البيئة المحيطة أو عن التغير الحيوي.

وقد شق هذا التعبير الجديد طريقه أيضا إلى الأدب والموسيقى. فنرى ف. مورل يضع قطعة موسيقية عام ١٩٧٤ بعنوان «تشويه» (انمورفوزه). وادعى جان كوكتو عام ١٩٦١ أن العلم والفن يلتقيان على «أرض محايدة» تقع بين خطوط الانمورفوزه

من الأمثلة المبكرة «للانمورفوزة» ذلك النموذج المعروف من المجموعة المسماة «Codex Atlanticus» من أعمال ليوناردو دى ڤينشي المحفوظة بمكتبة امبروزاريو بميلانو. ويتكون من رسمين تخطيطيين مستطيلين. وخلف الظاهر المشوه نكتشف صورة رأس طفل صغير.

ولعل أشهر لوح «الانمورفوزه» الأول لوحة هنز هولبين Hans Holbein المعنونة «المبعوثون» (حوالى ١٥٣٣). وتبلغ مساحتها ٢ م × ٢ م وهي مساحة ضخمة غير عادية. وعلى السطح نرى مبعوث ملك فرنسا إلى البلاط الانجليزي «جان دى دنتفيل» مع صديقه «جورج دى سلف» ولكن حين نمعن النظر في اللوحة نكتشف «جُمْجمة مَيِّت»، رمز الفناء وقصر الدوام.

ورغم ادعاء أوروبا بأنها صاحبة هذا الاختراع فقد عرف الصينيون فن «الصور المشوهة»، واستخدموه في مجالات كثيرة وخاصة في التصاوير الحسية.

في ألمانيا برز ارهارت شون Schon في استخدام الإمكانيات المتعددة «للانمورفوزه» فلوحته «صورة ملغزة» Vexierbild. وهي عبارة عن نقش خشبي يعود إلى حوالى عام ١٥٣٥، تخفي في طياتها في وقت واحد صور البابا بول الثالث وكارل الخامس وفرديناند أمير النمسا وفرانس الأول ملك فرنسا.

وصل فن «الصور المشوهة» إلى قمته أولا في القرن السابع عشر والثامن عشر، فلم يقف الفنانون في هذا المجال عند حدود المسطحات وإنما استعانوا بالأجسام المقوسة. وقد شاعت في تلك الفترة بوجه خاص لوح «الانمورفوزه الأسطوانية». - على لوحة مسطحة لا نرى في البداية غير خليط من الخطوط ولكننا نكتشف في وسط اللوحة عادة نقطة نستطيع منها رؤية «المرآة الأسطوانية» والتعرف على تصاوير اللوحة.

طابع هذه الصور هو الخداع. والكثير منها بمثابة «أحجية» أو «صور ألغاز». وغالبا ما لا نرى الصورة الحقيقية الخفية عند أول محاولة، ولابد من تكرار المحاولة. فما يبدو أولا منظرا طبيعيا، قد يتعرى كصورة امرأة أو كتصوير هزلي أو خلافه.

من الخطأ اعتبار صور «الانمورفوزه» من باب الفن السريالي. فهذه الصور لا تقوم على التغريب وإنما على المهارة الفنية وخداع البصر والخيال، وهي على أية حال وسيلة طيعة من وسائل التعبير.

(من المراجع العلمية في هذا الباب نذكر المرجع التالي:
Jurgis Baltrušaitis, Anamorphases ou magie artificielle des effects merveilleux, Paris 1955)

النص التالي من كتاب «الانمورفوزه» تأليف فرد ليمان Fred Leemann ، واشترك في الفكرة والتصوير والتنفيذ جوست الفرز J Elffers وميكه شيت Mike Schyt .
(دار نشر M. Du Mont Schauburg, Koln 1975)

تستطيع بواسطة المرآة الورقية المرفقة الكشف عن صور التشكيلات على الصفحات رقم ٩٠ الى ٩٥ وأن تصنع من مزيج الأشكال والألوان لوحا فنية جميلة.

١ ـ لف المرآة الورقية على شكل أسطوانة قطرها حوالى ٣ سم.

٢ ـ امسك المرآة الأسطوانية الآن وقم بمحاولاتك الأولى لمشاهدة صور التشكيلات.

لتسهيل تحريك الأسطوانة ثبت طرفها بشريط لصق شفاف.

عندما تنتهي لا تنس فرد الأسطوانة باحتراس حتى يمكن الاحتفاظ بالمرآة الورقية سليمة دون ثنايا.

٣ ـ المكان الصحيح لوضع المرآة الأسطوانية مشار اليه بواسطة دائرة أو مربع

٤ ـ عند وضع المرآة الأسطوانية على المكان الصحيح، ترى صورة هده الصفحة في شكلها الخفي.

عليك أن تكتشف بنفسك زاوية الرؤية الصحيحة. والأفضل أن لا تلامس عينك حافة الإسطوانة. أما البقية فتعتمد على مهارتك، فتشكيلات الصور تتغير وفقا لقطر الأسطوانة.

١

٣

٢

٤

Sag:
Sind die Wissenden
den Nichtwissenden
gleichzusetzen?
Doch nur diejenigen, die
Verstand haben,
lassen sich mahnen.

Sure 39,9

العدد ٢٩ ١٩٧٧ العام ١٤

يصدرها : ألبرت تايلا

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته فى إعداد هذا العدد

ترجمات . Dr. Mustafa Maher, Kairo; Dr. Nagi Naguib, Berlin, Dr Magdi Youssef, Bochum; Dr Abdel Ghaffar Mikkawy, Kairo

دار النشر F. Bruckmann Verlag, Postfach 27, Munchen 20, Bundesrepublik Deutschland

FIKRUN WA FANN

Nr. 29 1977 14. Jahr

Herausgeber: Albert Theile

صور الغلاف

١) زهرة من الملايو Phalaenopsis amabilis

٢) كتلايا (أركيديا). نبات من الفصيلة النحلية Cattleya-Hibride

صور الغلاف مأخوذة عن كتاب «أسرار النبات»، تصوير جراف ليبرت برنادوت التعليق من وضع كارل هينز هايس، بالاشتراك مع جوريف راته، دار نشر جوريف هامير شليجر، اوجسبورج ١٩٧٦

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين فى السنة ـ الاشتراك ١٢ مارك ألماني غربي ،ـ النسخة الواحدة ٦ مارك ألماني؛ ثمن الاشتراك المخصص للطلبة ٥٠ر٧ مارك ألماني ـ تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, Munchen

صف الحروف. Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير · Adresse der Redaktion. Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

ج . هـ . شفـابه

النـمـو

تنطوي كلمة (النمو) على معان كثيرة متباينة المدلول، لا من الناحية اللغوية الصرفة فقط، بل ومن ناحية العمليات المتعددة التي تشير اليها في الوقت ذاته. وبما اننا ألفنا تلك العمليات في حياتنا اليومية فقد اصبحنا نجدها بديهية وصرنا نستخدم هذه الكلمة في التعبير عن أشياء متعددة بسبب قيام تشابه سطحي في ما بينها.

وقد تعود اليابانيون على أن يطلقوا على النبات في لغتهم كلمة (شوكو ـ بوتسو) أي الشيء الذي ينمو من تلقاء نفسه، لتفريقه عن الحيوان الذي يسمونه (دو ـ بوتسو) أي الشيء الذي يتحرك. ويعني لفظ (بوتسو) المتكرر في الكلمتين: (الشيء)، إلا أن هذا (الشيء) يشير لدى اليابانيين الى معنى أبعد من الشيء العادي، الخالي من الحياة في اللغات الأخرى. فاليابانيون يجدون الحركة سمة للحيوان، بينما يجدون النمو سمة للنبات. والحقيقة أن مفهوم النمو يتمثل بكل مضمونه في النبات كما سوف نعود الى معالجته فيما بعد.

وإذا ما نظرنا الى عمل «الساعة الرملية» لوجدنا أنه بينما يتساقط الرمل من قسمها العلوي الى قسمها السفلي ويأخذ بتكوين مخروط ينمو بالتدريج، نلاحظ في الوقت ذاته تناقصا تدريجيا في كمية الرمل في الأعلى، أي أن نمو كمية الرمل في القسم السفلي يتم على حساب كمية الرمل في القسم العلوي. ويتوقف نمو كمية الرمل في الأسفل عندما ينفذ الرمل في الأعلى. وبما أنه تعرف المدة التي يستغرقها سقوط الرمل من الأعلى في الساعة الرملية، فقد صارت تتخذ هذه المدة كمقياس للوقت. وهنا ينطبق مدلول النمو بجميع أشكاله على النبات والساعة الرملية على السواء بسبب وجود تزايد مقابل تناقص في نفس الوقت.

وتكمن نقطة الشبه بين المخروط الرملي في قسم الساعة الرملية السفلي ونمو حجم النبات في الارتفاع الظاهر الذي يلاحظ في كمية ذرات الرمل في الحالة الأولى وارتفاع عدد الخلايا التي يتكون منها النبات في الحالة الثانية. وهذا النمو لم ينشأ فجأة بل تطور تدريجيا من تراكم ذرات الرمل أو تعدد الخلايا في النبات بصورة معها كبر الحجم. وبهذا معنى النمو في الكلام الدارج. التكاثر، التضخم، الانتفاخ، التعدد، الاضافة. ويضاف الى هذه الحالات عند التكلم عن النمو البيولوجي. البناء، التطور، التصوير والتكييف الشكلي والتقدم والتحول وما يحدث في هذه الحالة يكون إذن أكثر من مجرد إضافة وتجميع وإكثار. ومع كل ذلك فان كلمة النمو تشتمل على كلتا الحالتين، حاله النمو الظاهر في المادة الخالية من الحياة، وحالة نمو الجسم الحي.

وقد تسللت كلمة (النمو) من درج الكلام العادي اليومي وعلم الحياة الى علم الاقتصاد. فلو بحثنا في طبعة عام ١٩٥٧ من قاموس بروكهاوس اللغوي الألماني عن كلمة (النمو) لوجدنا أنه يعرفها أولا بمعناها البيولوجي، ثم يعرفها حسب استعمالها في تجارة الخمور. ونرى نفس القاموس يسهب في تعريف (النمو الاقتصادي) عند شرحه لمعاني (النمو) في طبعة عام ١٩٦٣ المكملة ولكن دون اشارة الى مصادر تتناول ذلك. ونراه يسند في طبعه ١٩٧٤، جزء ١، ص ٧٦٣ المرتبة الثانية لعلم الاقتصاد عند تعريف

توماس مايرل حياة القمصان Hemdenleben (على ورن حياة الأبطال)، ١٩٧١

كلمة (النمو) في معانيها المختلفة ويجعله يأتي بعد البيولوجيا مباشرة وقبل (تجارة الخمور). ويبدو أن ايراد اصطلاح (النمو الاقتصادي) في القواميس اللغوية قد اصبح أمرا لا بد منه بعد أن اكتسب ما اكتسبه من أهمية.

ونود النظر هنا الى تعدد معاني كلمة النمو وملاحظة الفوارق بين (نمو) المادة الخالية من الحياة و(نمو) الكائنات الحية الذي يستخدم في كلتا الحالتين بلا تمييز.

لا بد من أن يكون هناك شيء ينمو لأنه لا نمو من

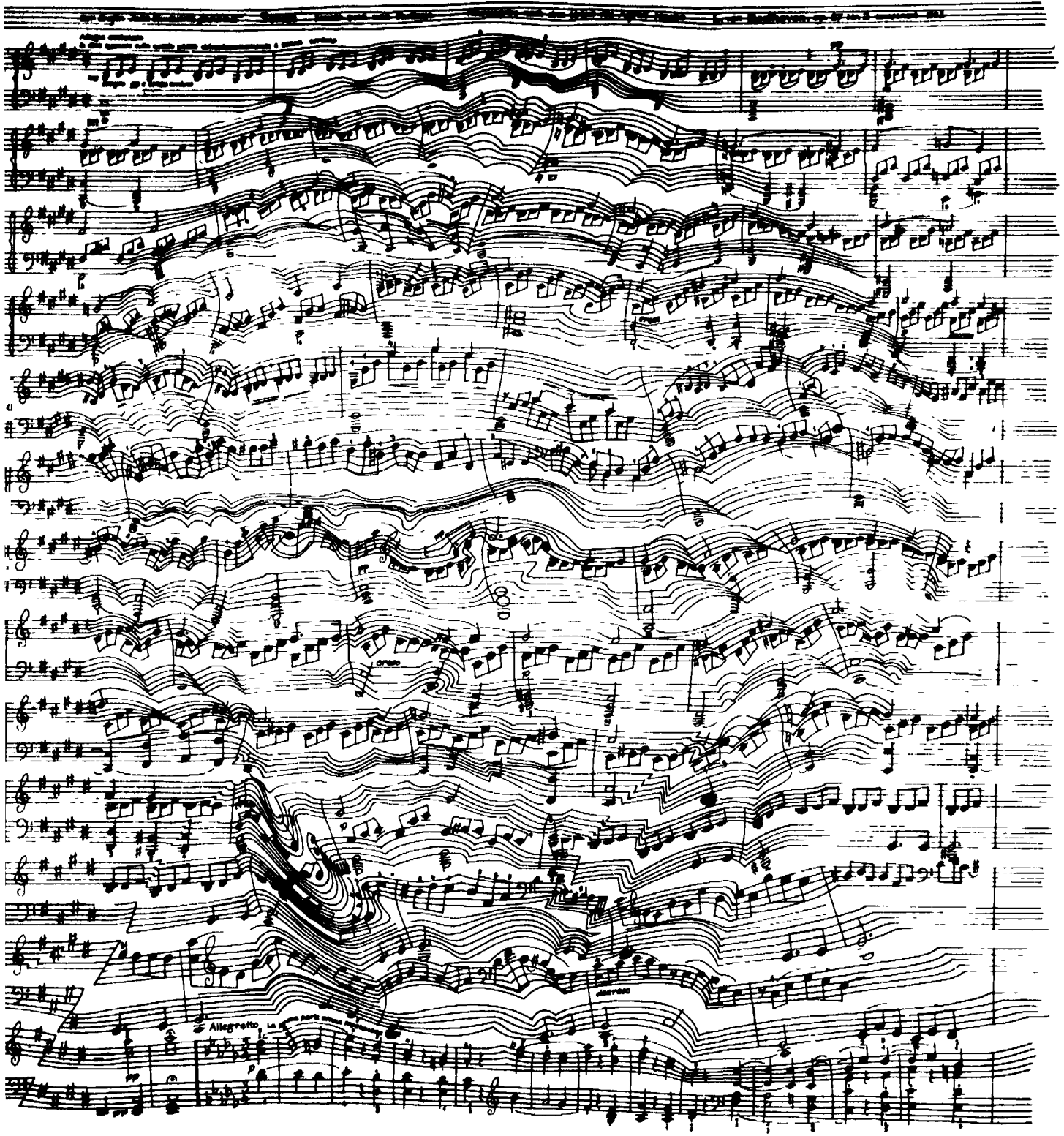
العدم. فبذرة النبات يمكن أن تبقى سنين طويلة في حالة استكنان قبل أن تبرض، وإذا ما برضت أصبح مصيرها النمو الذي يسير بتواصل أو يتوقف إذا ما قام في وجهه شيء يعوقه. أما نمو المادة الخالية من الحياة فيختلف عن ذلك. فقد صنعت الساعة الرملية مثلا على شكل خاص يجعل الرمل يسقط من قسمها العلوي الى قسمها السفلي بكميات متساوية الى أن ينفذ فيتوقف هذا السقوط. أما (نمو) كثبان الرمال وأكوام الثلوج فلا يكون متواصلا بصورة منتظمة مثلما هو عليه في الساعة الرملية، إذ أن نموها يرتبط بالرياح وأحوال الطقس. وحيث يكون النمو مقصورا على تراكم أو تكاثر أو توسع للمادة الخالية من الحياة، يبقى هذا النمو دائما مرتبطا بالصدف أو بعبارة أدق، بتغير الأوضاع والأحوال، في حين أن نمو الكائنات الحية يكون دائما موجها الى هدف معين، ويتم حسب ناموس خاص به

وكما ذكرنا، فقبل أن ينمو شيء يجب أن يكون موجودا لكي ينمو، ولا يمكن أن تتم عملية النمو الا بعد نشوء شيء يكون في مطلعه دقيق الجرم، صغير الحجم وهذا الشيء الدقيق، سواء كان حيا أم خاليا من الحياة، لا يستطيع النمو إلا على حساب شيء آخر يأخذ في التناقص والانكماش أو الاستهلاك التدريجي أو الزوال. والساعة الرملية هي أفضل مثل لتمثيل هذه الحالة، فعندما ينفد الرمل في قسمها الأعلى ينتهي عملها، ولهذا فتتخذ الساعة الرملية رمزا للموت وعلامة للفناء والزوال. وعلاوة على أن عملية النمو تحتاج أولا الى وجود شيء لكي ينطلق منه النمو، فلا بد أيضا من وجود شيء آخر يقوم بتزويد عملية النمو بما تحتاجه ويستهلك نفسه مقابل ذلك. فيكون النمو على هذا الأساس عبارة عن حركة تدريجية ملحوظة تعمل على إكثار شيء وتقليل شيء آخر مقابله، بحيث إن هذا النمو لا يمكن أن يكون مستديما في عالم محدود. وبذلك نكون قد وفينا حق كلمة (النمو) من الشرح وأظهرنا جميع ما تنطوي عليه من معان مختلفة.

وتطلق في اللغة الألمانية على النمو كلمة Wachsen التي تحتوي على أداة الالتحاق tum- وإذا ما ألحقت هذه الأداة بكلمة أشارت فيها الى معنى المرتبة أو الحالة، فيكون النمو حينئذ حالة أو نتيجة لفعل النمو. وهناك الكثير من الكلمات الألمانية التي الحقت بها مثل هذه الأداة وتشير فيها دائما الى ضمها لشيء يقوم عليه نظام، أو ناموس داخلي. وإذا ما تركنا ذلك يسري على كلمة (النمو) أصبحت هذه ذات ناموس داخلي يرسم لها نظاما داخليا خاصا كالنظام الذي يطبع تبلورات الكريستال والحياة بطابعه.

وبما أن كلمة (النمو) تنطوي على الكثير من المعاني فكثيرا ما تستعمل في اللغة بصورة خاطئة لا تنطبق دائما على المعنى المقصود لكثرة مدلولاتها. ويستخدم في اللاتينية فعل crescere الذي يعني (النشوء)، و(التكيف) و(النمو) ويقصد به النمو البيولوجي العضوي بالذات. وربما كان المقصود بالنمو في تصورات اباء العصور الوسطى، المرحلة الحسية الملموسة في مجرى كل نشوء. وكلمة auxanien هي فعل في اللغة الإغريقية مشتق من نفس الجذر الاندوجرماني الذي اشتق منه فعل vaxa في لغات الشمال الأوربي ويقصد به أولا: الإكثار، التنمية، التقوية، إلا أنه يمكن ترجمته أيضا بمعنى (جعله ينمو أو ينهض). وتعني كلمة Auxe في الإغريقية (النمو). وتستعمل أيضا لمد البحر عند تصاعد سطحه بصورة ايقاعية. ويقول سكان الشواطىء الألمانية بأن البحر قد نما إذا ما ثار وطغت أمواجه، ويقال في المانيا عن القمر أيضا بأنه ينمو. وكل كلمة لا تؤدي إلا معنى تقريبا، يترك تعليلها للسامع حسب تصوراته الخاصة ككلمة (نمو) مثلا. ولنترك الناحية اللغوية ولنلتفت الى عملية النمو بحد ذاتها. إن النمو هو أمر محصور في الكائنات الحية وحدها دون المادة التي تخلو من الحياة. وبما أن النمو هو سمة خاصة لكل كائن حي تشير الى وجوده، فكثيرا ما يقاس النمو بالحياة بالذات فيقال: إن ما ينمو يعيش، وحيث لا يوجد

توماس بايرل سوناته ضوء القمر لبتهوفن، ١٩٧١

نمو يدنو الموت أو يكون قد حل. ويعني النمو، الحركة أو يرتكز عليها فاذا ما برضت بذرة النبات، قامت بتحريك ما يحيطها من عناصر وضمها اليها فتنمو بها ويتكيف شكلها.

وكل شيء يعيش يخضع لعملية النمو بلا استثناء؛ والنمو إما أن يكون لمدة طويلة أو قصيرة أو يبقى متواصلا طيلة بقاء الشيء النامي (كالاشجار مثلا)، وذلك حسب قانونه الداخلي الخاص به. ولا يتم النمو على وتيرة واحدة أو يتمثل

في تضخم الحجم على الدوام، بل يتم على دفعات، فتنشأ الأعضاء والأطراف وتكتسب أشكالها النهائية بصورة متفاوتة، فيضخم حجمها أثناء ذلك أو ينكمش (كالغدة السعترية مثلا). ويبدأ النمو في كل تناسل جنسي من خلية واحدة فقط وهي الخلية الحيوية الأولى التي تنشأ من البيضة الملقحة وتحمل العناصر الموروثة من الوالدين. أما في التناسل غير الجنسي فيبدأ النمو من أصغر وحدة من كائن معين عن طريق الانقسام.

وتكمن في كل خلية حيوية أولى «قوة» تمكنها من النمو وتكوين جسم من فصيلتها يتناسل على هذه الصورة فيما بعد، وهكذا دواليك. وبذلك تكون القوة الكامنة في الخلية الحيوية الأولى لكي تنشأ منها خلايا من نوعها بالتسلسل، وبالتالي كائنات من نوع معين بلا تحديد. إلا أنه يمكن أن يطرأ تغير تدريجي على هذا النوع فيتفرع ويأتي بنوع جديد من أشكال الحياة على مرور الأجيال. غير أن ذلك هو مسألة تتعلق بالمصدر والسبب، لا ترتبط بموضوع النمو إلا بصورة غير مباشرة، بل إن الشيء الحاسم في هذا الموضوع هو توفر طاقة نمو في الخلية الحيوية الأولى تقوم بتوجيهه الى هدف مرسوم، ألا وهو الإتيان بخلايا جديدة من نوعها وشكلها، ويكون الموت الإمكانية الوحيدة التي لا تمكنها من بلوغ هذا الهدف. ولكي تنمو الخلية الحيوية الأولى في اتجاه هدفها فانها تحتاج الى تزويد نفسها بالعناصر والطاقة المتوفرة في محيطها. ويجب أن تتوفر في هذا المحيط كل المقدمات الفيزيائية والكيميائية التي تسهل للجسم النامي أخذ حاجته منه. والفضاء الكوني الذي تسبح فيه الكواكب هو واسع جدا يمتد اتساعه الى الكثير من ملايين السنين الضوئية، إلا أننا لا نعرف من كواكبه سوى كوكب الأرض الذي تتوفر فيه الشروط التي تساعد على النمو والحياة. ولا يهمنا هنا فيما إذا كان يوجد حياة على ظهر كوكب آخر يبعد عنا ٨٠ أو ٨٠٠ سنة ضوئية، أو يوجد في أبعاد الفضاء الكوني السحيقة ملايين الكواكب البيولوجية من هذا النوع حسبما يعتقد ذلك على أساس المعلومات الفيزيائية المتوفرة اليوم.

ونحن بنو الإنسان نخضع بصفتنا كائنات حية أيضا لنواميس النمو الذي لا يمكن عكسه واعادته الى منطلقه الأول، بل يسير بصورة متواصلة الى الأمام، بادئا بالتركيب، ومنتهيا بالانحلال. فالموت، لافساح المجال لحياة جديدة. وينتهي النمو بعد بلوغ هدفه المرسوم أو يتوقف في طريقه فلا يتم الى الأبد.

ويعني النمو من الناحية البيولوجية تضخم حجم جسم حي أو عضو دون رد هذا التضخم الى حالته الأولى إذا كان مخطوطا سلفا، يسير نحو هدف مرسوم. أما التضخم المؤقت الذي يحدث في أنسجة الجسم على شكل أورام أو انتفاخات، كانتفاخ الصدر الايقاعي وتضخمه عند الشهيق والزفير، فهو شيء لا يمت بصلة الى معنى النمو. ويسرى نفس الشيء على حالة قيام الجسم بتخزين المواد الدهنية والنشوية والماء، الذي يعمل على رفع وزن الجسم وحجمه، إلا أنه يمكن إعادته الى حالته الأولى. وحيث يظهر في الجسم تكاثر وتضخم يتخطيان حدود النمو النوعي، يؤديان الى توليد أورام تخل بنظام الجسم وتقضي عليه وعلى نفسها أيضا (كالنوامي السرطانية). في حين أن نمو الجسم الطبيعي يتم بانسجام في جميع أقسامه.

والكائن الحي الذي ينمو، تتم فيه عملية النمو بصورة حتمية، أي أنه إذا ما بدأ النمو فيه بعد تلقيح البويضة مثلا أو إذا ما برصت بدور أو حبوب النباتات بتأثير مطر الربيع، واصل طريقه دون انعكاس، أو تأخر لبعض الوقت، أو حصل ما جعله يتوقف. اما إذا ما امتنعت حوافز النمو الخارجية أو الداخلية فيؤدي ذلك الى الموت بعد مدة معينة، يمكن أن تكون قصيرة لا تتعدى الساعات أو تطول وتستغرق سنوات. ويحل نفس المصير بكل كائن حي نشأ عن طريق التناسل الجنسي، إذا ما بلغ نموه هدفه المرسوم واكتملت صورته الخاصة به. والمهم أن يعرف هنا بأن انتهاء مرحلة كل نمو لا بد وأن يعقبه الموت.

والواقع لا يكتب النمو إلا لاقلية صغيرة من الخلايا

اميل شوماحر ، لعبة من الورق Guache ، ورق مكرمش، ١٩٧٠ ، حاليري فايت تركوره، كولونيا

الحيوية الأولى، في حين أن أكثرها لا يبلغ هذا الهدف. وترتبط حياة كل كائن حي - باستثناء الحيوانات الأحادية الخلية - بحياة كائنات حية من أنواع أخرى، وتكون في الوقت ذاته مهددة من قبلها، لا بل تزاحمها وتقضي عليها. ويأتي «الكفاح في سبيل البقاء» قبل التعايش بين شتى أشكال الحياة في الكرة الأرضية المحدودة المساحة. ولا شك أن الإنسان يستطيع فرض سيادته على المخلوقات التي تعيش على سطح الأرض بفضل عقله وطاقاته الفكرية ولكنه يبقى مع كل ذلك مرتبطا بأنواع أخرى من الحياة لكونه كائنا حيا، ويخضع خضوعا مطلقا لحدود الحياة في الأرض التي تفرض نفسها على كل نمو.

وتمكن تمثيل عملية النمو بالسحب التي تظهر في السماء، فتكون في أول الأمر عبارة عن بخار ماء لا يشاهد بالعين، ثم يتكاثف تدريجيا ويتحول الى نقاط ماء دقيقة عند احتكاك طبقة باردة من الهواء بأخرى ساخنة. وعندما يكبر حجم نقاط الماء بعد انضمامها الى بعضها تسقط على الأرض على شكل مطر بسبب ثقل وزنها. ونشوء السحب وسقوط المطر يعبران عن المرحلة النهائية لعملية النمو.

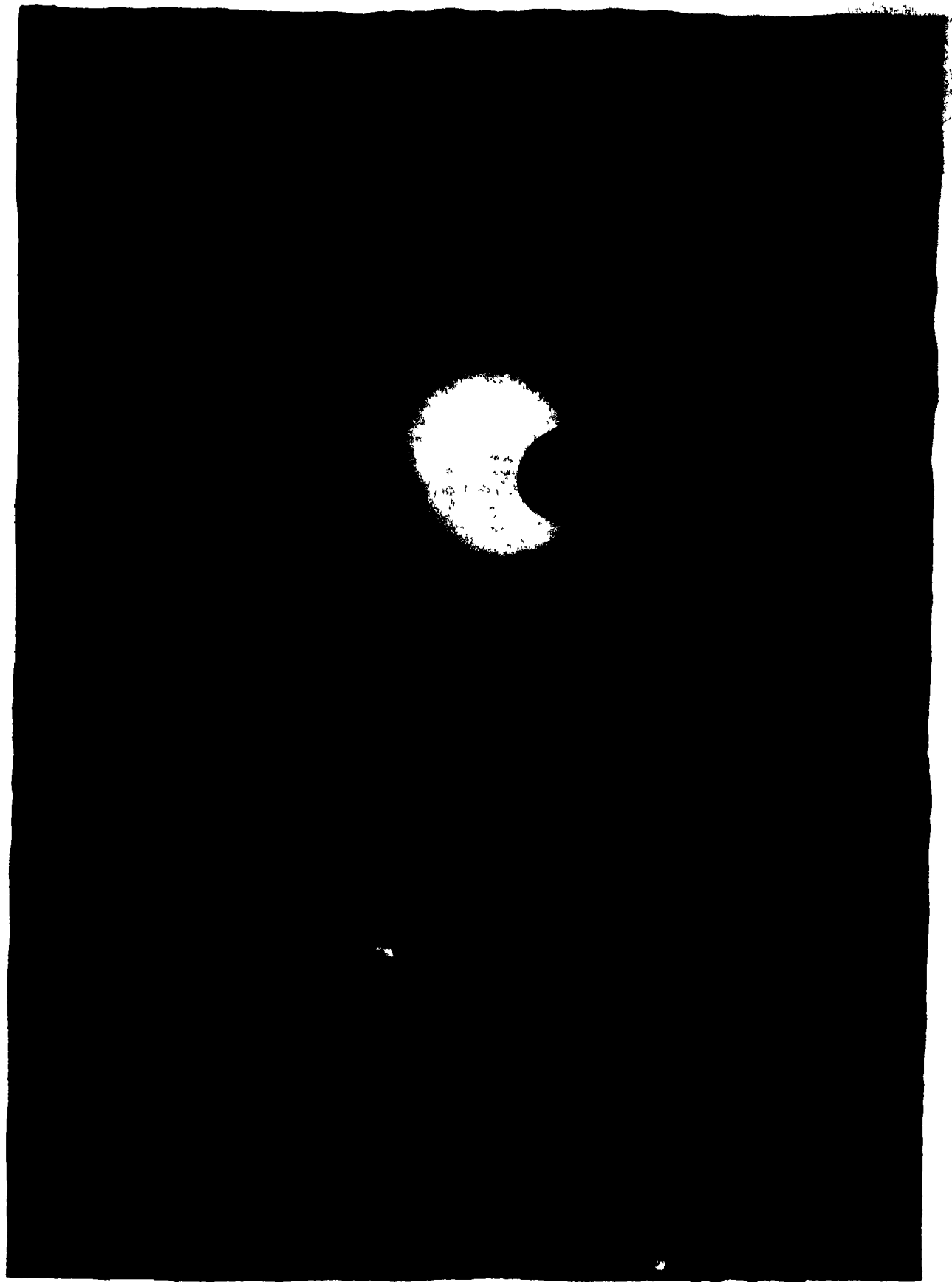
وهناك شكل آخر من أشكال النمو يتمثل في تبلورات الملح التي تأخذ في الظهور والتكاثر في محلول مشبع بالملح. وإذا ما تأملنا سطوح التبلورات لوجدنا أنها تتكون من جزئيات متماثلة من الملح، لها شكلها الثابت الذي لا يتغير. وفارق النمو في هذه الحالة عما هو عليه في السحب هو أن السحب تغير شكلها حسب تأثير العوامل الخارجية عليها، في حين أن تبلورات الملح تخضع لقانون المادة النوعي التي تكونت منها. وتغري ظاهرة تكون تبلورات الملح على شكل معين ووفقا لقانون لا يتغير، بمقارنتها بالنمو البيولوجي في الكائنات الحية، فنرى بأن النمو في هذه الحالة لا يختلف بالضرورة عن النمو غير البيولوجي. إلا أنه يبدو أن هناك فوارق بين كلا الحالتين. فيقتضي في نمو الكائنات الحية أن تختار من محيطها العناصر التي تساعدها على النمو ثم يجري داخلها توضيبها - كما هو الأمر في الحيوانات والنباتات - وجعلها بذلك صالحة للتمثيل بعد عزل الفضلات عنها وإخراجها من الجسم. وإذا ما تأملنا نمو المادة الخالية من الحياة لوجدنا بأنه عبارة عن عملية إضافة وضم لا تدخل خلالها العناصر في الجسم كما هو الأمر لدى الكائنات الحية لأن المادة التي تخلو من الحياة لا تملك جسما. ويبدو أن نشوء تبلورات الأملاح هو أقرب الى نمو الكائنات الحية. فإذا ما جمعت عدة املاح في محلول واحد لوجدنا بأنها تأخذ بالانعزال عن بعضها، مما يشبه الاختيار والانتقاء في النمو البيولوجي، فيسمو بذلك حجم تبلورات الأملاح دون تغير في شكلها. وبما أن العناصر التي تتركب منها تبلورات الأملاح والشروط الفيزيائية الخاصة بها تملي أشكال هذه التبلورات، فيكون نموها عبارة عن تضخم حجم بضم أجزاء متماثلة الى بعضها. في حين أننا نرى بأن نمو البويضة بعد التلقيح يتجه دائما نحو هدف نهائي مرسوم، يتم به تكييف شكل الجسم على صورة تختلف عن صورته في مرحلة نموه الأولى. وهناك فارق آخر بين النمو البيولوجي ونمو التبلورات مرسوم في الحالة الأولى وخلاف ذلك في الحالة الثانية. ويتمثل **الدوام والبقاء** في نمو التبلورات المتواصل واحتفاظها بشكلها الثابت دون أن يكون لذلك علاقة بحجمها، في حين يتمثل **الفناء والزوال** في اجسام الكائنات الحية، التي يطرأ على شكلها التبدل المستمر، ويسير نموها حسب ناموس خاص وتصبح قريبة من الفناء والزوال عند اكتمال صورتها.

وتستطيع كل خلية تسهم في تركيب الجسم أن تقوم مبدئيا مع خلايا مماثلة لها بتركيب الجسم بكامله، فان الأمر يختلف عن ذلك في خلايا الجسم الحية لأنها أكثر تعقيدا من أن تكون متطابقة تمام التطابق مع باقي خلايا الجسم الحية الأخرى بسبب تعدد خواصها. ولا شك أن كل خلية من ملايين الخلايا التي تكون الجسم تحتوي على نفس (تصميم بناء الجسم) الذي يضمها، ولكنها تختص بتأدية مهمات مقصورة عليها دون غيرها في هذا التصميم. وكلما ازداد تحديد وتعيين هذه

المهمات ازداد تخصص الخلايا بحيث لا تستطيع معه أن تصبح مجرد (قطع غيار) تقوم باستلام مهمة خلايا أخرى. وينمو الجسم المتعدد الخلايا بتكاثر خلاياه وتخصصها في مهمات مختلفة حسب وجودها في مكان معين من الجسم. ويمكن اعتبار نمو الجسم الحي هنا مماثلا لنمو تبلورات الأملاح من نواح عديدة إلا أنه يتم في الجسم الحي بصورة أكبر تعقيدا.

ويختلف نمو الكائنات الحية من حيث إن نموها يسير حسب تخطيط خاص من الداخل الى الخارج، وتقوم خلاله بتبديل شكلها وتغييره الى أن تبلغ الهدف المرسوم الذي يحدد نوعها. وإذا ما صرفنا النطر عن الحيوانات الأحادية الخلية، ما وجدنا هناك أي كائن حي يحتفظ بالشكل الأول الدي كان عليه في مطلع نموه. ومن أوضح الأمثلة على تغيير الكائنات الحية شكلها في مراحل نموها ما يلاحظ في تناسخ الحشرات فيبدأ عدها النمو بالبيضة ثم تتحول الى دعموص فيرقا فدمية. ومن يتأمل الدمية وشكلها يصعب عليه أن يتصور بأنها نشأت من فراشة لبعد الشكلين عن بعضهما بعدا سحيقا. ويجتاز الإنسان نفسه في تطوره الجنيني مراحل عديدة لا تقل عن مراحل التناسخ الموصوفة منذ تلقيح البويضة وتحولها الى جنين فطفل مكتمل التركيب تضعه امه. أما القول بأن نمو الكائنات الحية يتم من الداخل الى الخارج فيمكن ضرب مثل عليه بالاسماك منذ نشأتها الأولى حتى اكتمال تطوير جسمها. فعندما تخرج من البويضة على شكل دعموص تكون جاثمة على كيس مملوء بالمح كزوادة تقتات بها في أول الأمر. وعندما ينفذ المح تكون قد أصبحت قادرة على التفتيش بنفسها عن طعامها في الخارج.

والنمو بحد ذاته هو من خواص الكائنات الحية، لا المادة الخالية من الحياة. وإذا ما أطلق على «السكان» للإشارة به الى ارتفاع عددهم أو على تبلورات الأملاح عند تكاثرها، أو على رأس المال عندما يرتفع، في هذه الحالة ينحصر معناه في تضخم الحجم أو الوزن، أو العدد، أو امتداد الأبعاد، لأن (نمو) المادة الخالية من الحياة يعزوه تباين التركيب ويعزوه الهدف المرسوم أو صورة الشكل النهائي الذي يتحقق في الجسم الحي التمي بمفعول التناسخ والتبدل. فتبلورات الأملاح التي (تنمو) تبقى دائما محافظة على شكلها دون تبدل ويبقى نموها عبارة عن صم وتجميع ذرات مطابقة لبعضها في الشكل والحجم تمام الانطباق. ورأس المال الذي (ينمو) بتراكم فوائده يكون نموه عير طبيعي لأن تحطيطه يخلو من الهدف مثلما يلاحظ في النمو البيولوجي، وهو في هده الحالة واسطة اختيارية لغرض يمكن تبديله حسب المشيئة.

وإذا ما أردنا تطبيق كلمة النمو على السكان لاستوجب علينا أن نعرف بأنه لا يكون هناك نمو للسكان إلا إذا ما تحققت لهم إمكانيات الحياة بصورة تتفق مع جنسهم. ويتخطون حدود هذه الإمكانيات إذا ما تكاثروا لدرجة يصبح معها الفرد عبارة عن (قطعة غيار) لا فارق بينه وبين الفرد الآخر، أو بعبارة أخرى إذا ما لم ينمو النسيج الجماعي مع هذا التكاثر جنبا الى جنب. مثل هذا النمو الشكلي والعددي يجعل من الأفراد آلات صماء تؤدي كل منها وظيفتها الخاصة، (ويحولهم الى جماعات من المنتجين وجماعات من المستهلكين). وكل شعب ينمو ويتكاثر، يقوم بتهديد نفسه بالزوال والفناء إذا ما فقد تركيبه الجماعي الداخلي. وإذا ما تخطى النمو حدوده لدى الجماعات البشرية أصبح داء مستشريا يكون فيه هلاكها ونهايتها. **والتركيب الجماعي هو الهيكل العظمي الذي يحمل جسم المجتمع**، إلا انه لا تتوفر لنا علامة ثابتة تبين لنا متى يكون قد بلغ نمو السكان حده الأقصى أو تم تخطيه. ولكنا نتبين علامات النمو الذي يتعدى الحدود الطبيعية في المناطق المزدحمة بالسكان، حيث تنعدم قيمة الفرد ويعم شعور الاغتراب بين الناس، وتزداد الضغوط والاختناقات، ويصبح الفرد بمثابة (قطعة غيار)، وينظر اليه كوسيلة انتاج أو كمستهلك أو (بهيمة) لا تصلح إلا لأعطاء صوتها في الانتخابات.

كورت كرير ، صورتان من المراحل العشرين لمنظومة موسيقية صورة طبق الأصل ١٩٢٧ و١٩٢٨ صورت عام ١٩٧٢ ، من عمل روبرت دارول

هدف كل نمو هو أن ينتهي عند حدود مرسومة له، وحيث يتخطاها تدق ساعة الهلاك، لأن هذا النمو يتم على سطح كوكبنا المحدود، وهو لا ينمو مع نمو من يعيشون عليه. أما سبب الانتباه الى مغبة نمو سكان العالم وتكاثرهم في وقت متأخر فيعود الى عبادة «التقدم والنمو» في يومنا هذا، والخلط بين (مجال الإنسان الحيوي) ومساحة الأرض الذي تكفيه لسد حاجاته المادية. واستناداً على هذه المقدمات، ينتهي بعض المتحذلقين في حساباتهم الجريئة الى القول بأن الكرة الأرضية تستطيع استيعاب عشرين بليون نسمة أو أكثر. وقد عبر ل. كلاوس عن نتائج هذا العمى عام ١٩١٣ بقوله: «سوف يتغير وجه قارات العالم وتتحول تدريجيا الى (شيكاغو) تمارس فيها الزراعة». والحقيقة أن مجال الإنسان الحيوي هو اوسع من مساحة الأراضي التي تكفيه للانتاج والاستهلاك. ويكمن فيه معنى أكبر. إذ أن طبيعة الإنسان الموروثة هي التي تضع حدود نمو السكان، لا إمكانيات الممارسة الزراعية. وكرتنا الأرضية بحد ذاتها واحة يطوقها فضاء كوني غير متناه من كل جانب، تمتنع فيه حياة الكائنات الحية، وليس من الممكن توسيع رقعتها أو رفع عدد الكائنات الحية التي كانت ولا تزال تعيش على ظهرها منذ مليارات السنين بلا حدود. وقد بينت الصور التي التقطها الملاحون الفضائيون للأرض من الفضاء الكوني خلال الأعوام الأخيرة، بأنها ذات نطاق محدود، لا يمكن أن ينمو ويتسع أكثر مما هو عليه.

ولنحاول الآن جمع شتات ما اوردناه عن ظواهر النمو وعلاماته في كلمة ختامية تكون حاصل المحصول. إن النمو هو كلمة متعددة الألوان لا يمكن حصرها في معنى ثابت واحد. إن كل ما يمكن أن يقال عن النمو هو أنه يستند على حركات مواد - أو طاقات - تؤدي الى تجمعات وتراكمات وتكثفات يبدو فيها النمو. وليس هناك نمو غير محدود بل إنه مرهون بحدود الزمن. ويقابل النمو في مكان ما انكماش ونقصان في مكان آخر، يعقبه إنحلال وتمكك وفناء في وقت ما. ولا نمو من العدم، بل لا بد وأن يسبقه وجود شيء لكي يأخذ طريقه منه. وكل ما يتولد من النمو يكون مصيره الى الزوال لا محالة. ويختلف النمو البيولوجي اختلافا أساسيا عن جميع مظاهر النمو في المادة الخالية من الحياة حسب التالي:

١ - يتجه النمو البيولوجي دائما نحو هدف مرسوم معين،

٢ - يتم فيه دائما ضم بعض العناصر الموجودة في محيطه اليه وإدخال تغيير عليها للإستفادة منها في تطوره،

٣ - لا يمكن عكس النمو ورده الى حالة مطلعه الأولى،

٤ - ينتهي هدف النمو عند اكتمال صورة الجسم النامي وتركيبه،

٥ - يمكن أن يبقى النمو متواصلا نظريا، باعتبار أن كل خلية على حدة تضم تخطيط النوع وتستطيع تنفيذه،

٦ - يبقى النمو محدودا بحدود العوائق التي يضعها محيطه في وجهه من ناحية المكان والحدود الكيميائية والفيزيائية.

٧ - يمكن أن تبقى عملية النمو متواصلة في نطاق هذه الحدود في حالة بقاء المواد التركيبية اللازمة له ضمن دورة متسلسلة متواصلة من عمليات التركيب والانحلال وطالما حصل على الطاقة الشمسية اللازمة لذلك.

والآن بعد أن توفرت للإنسان بفضل عقله وطاقاته الفكرية المقدرة للقضاء على هذا النظام الذي نما وأثبت سلامته على مرور مليارات السنين، أصبح مفروضا عليه إيجاد طريق للخضوع ثانية لهذا النظام، إذا ما أراد الا يذهب ضحية سوء استعماله للقوة التي توفرت له.

بيتر توما (من مواليد عام ١٩٣٨) فضاء متسع للسماء ، ١٩٧٦ ، تصوير جاليري بوهك ، ميونخ

تحصيل السعادة للفارابي

(مخطوطة بمكتبة برلين، ١٨١٨)

إعداد وتقديم: عبد الوهاب ملا

١ ـ الفارابي في سطور: (٢٥٩ ـ ٣٣٩ هـ = ٨٧٢ ـ ٩٥٠ م)

ـ ولد الفارابي في فاراب وتوفي بدمشق عن ثمانين عاماً.
ـ اسمه: أبو نصر محمد بن محمد بن أورلغ بن طرخان، من بلاد فارس، وقيل إن أمه تركية.
ـ تعلم الفارسية، والتركية، والعربية، واليونانية، ودرس العلوم الإسلامية، ثم عني بالدراسات الفلسفية والموسيقية
ـ رحل إلى بغداد، ودرس المنطق على إمام المناطقة أبي بشر متى بن يونس، كما رحل إلى حران، وأخذ المنطق عن يوحنا بن حيلان.
ـ في بغداد تعمق في دراسة أرسطو، ووجد بخطه على كتاب النفس لأرسطو: «قرأت هذا الكتاب مائة مرة»، ملقب المعلم الثاني.
ـ عاصر الفارابي أبا الحسن الأشعري، وأبا منصور الماتريدي، واشترك معهما في مباحث الكلام والفلسفة
ـ كان بارعا في الموسيقى، وروى ابن خلكان في وفيات الأعيان ١١٠/٢: أن آلة «القانون» من صنعه

والرواية التالية ـ ولعلها مبالغة أو فكاهة ـ تعبر عن تضلعه في الموسيقى: حكي أنه رحل إلى حلب ودخل مجلس سيف الدولة الحمداني في هيئة درويش .. وأخرج من وسطه عيدانا ـ آلات موسيقية ـ وركبها ثم لعب بها فضحك جميع أهل المجلس، ثم فكها وركبها تركيباً آخر، ولعب بها فبكوا، ثم فكها وغير تركيبها، وضرب بها ضرباً آخر فنام كل من في المجلس حتى البواب، فتركهم وخرج[1].

٢ ـ السعادة عند الفارابي:

السعادة هي هدف كل إنسان، فهو أنى وأينما كان يهرول وراء السعادة.

والفارابي المتوفي قبل ألف وستة وعشرين عاما، يحلل السعادة ويضع لها معالم مميزة، فمن استرشد بها واتبعها، كان له ما أمل وتوخى.

فالسعادة من الخيرات التي تُؤْثَرُ لأجل ذاتها، لا لغيرها، وما كان كذلك فهو آثر وأكمل، فهي ـ إذن ـ هدف الأهداف، وغاية الغايات للإنسان. حتى الرئاسة والعلم قد يبغيهما الإنسان أحيانا لا لذاتهما، بل لغيرهما، كالثروة والشهرة مثلا.

يذكر الفارابي الأسباب المؤدية إلى السعادة كملكة الخُلُق الجميل، وقوة الذهن، ثم يتعرض لأحوال الإنسان التي يلحقه بها مدح أو ذم، ويحددها في ثلاثة

١ ـ الأفعال، كالقيام والقعود وغيرهما. **٢ ـ عوارض النفس،** كالاشتهاء والفرح والترح. **٣ ـ التمييز الذهني.** ثم يقسم هذه الأمور على طريقته.

---

١) راجع الفارابي لسعيد زائد القاهرة ـ دار المعارف ١٩٦٢ ابن سينا للعقاد دار المعارف ١٩٦٧ التفكير الفلسفي في الإسلام لعبد الحليم محمود القاهرة ـ الانجلو المصرية ١٩٦٤

مؤلفات الفارابي للدكتور حسين علي محفوظ والدكتور جعفر آل ياسين: بغداد ـ مطبعة الأديب وهو مجلدان مهمان عن مؤلفات الفارابي في مكتبات شتى، وأشير فيه إلى مخطوطة «تحصيل السعادة» في مكتبة آستانه قدس رضوي بمشهد بإيران ١٥٦/٢، والمتحف البريطاني ١٨٣/٢، ومكتبة سبهسالار بطهران ١٣٨/٢

وتبين من أول وآخر المخطوطات الواردة فيه وجود اختلاف بين النسخ

فالأفعال جميلة وقبيحة، ولا تنال السعادة بالأفعال الجميلة **ما لم تكن طوعاً واختياراً**. ومعنى جمال الفعل عند الفارابي أن يكون **جميلا، محبوباً لذاته، لا لشيء آخر خارج عن ماهيته.**

والعوارض أيضا جميلة وقبيحة. **والتمييز** جيد ورديء ويشترط هنا أيضا ما اشترط في الأفعال.

وكل ذلك يخضع لحالتين: ما ينبغي، وما لا ينبغي.

فمن كانت له قوة الملاحظة والإرادة، وميز بين الحالتين، وأخذ بما ينبغي، وترك ما لا ينبغي، كان على الصراط المستقيم.

ولا تنال السعادة بالأفعال، وعوارض النفس، ما لم يكن للإنسان خلق جميل، ولا بجودة التمييز ما لم تكن له قوة الذهن.

ولا تولد الأفعال الجميلة، وقوة الذهن مع الإنسان، بل يكتسبهما بالتعود والمراس، كما يشاهد في أهل المدن من ممارسة السياسة، وأعمال الخير، فإنهم لا يولدون هكذا، وإنما يتدربون عليها

ثم يُحدّ الفارابي الأفعال الجميلة بالاعتدال، فالفعل الجميل هو الوسط، لا فيض ولا غيض. ويسوق لذلك برهان الأطباء، فالطعام متى كان متوسطا حصلت به الصحة، وكذا التعب، فإن ازدادا أو نقصا لم تحصل بهما الصحة. وكذا أحوال الأفعال، متى كانت معتدلة - أي في حدود الطاقة، لا إفراط ولا تفريط - كانت جميلة، وإلا كانت قبيحة.

وكما أن الطبيب المعالج يجعل مقدار العلاج على مقدار ما يحتمل مزاج البدن، ويلائم زمان العلاج ومكانه وغيرهما . . . كذلك علينا - ويقصد الفارابي بهذا الضمير: علماء النفس والتربية الأخلاق، أو الدين والاجتماع - الوقوف على المقدار الوسط في الأفعال، فنعرف زمان الفعل ومكانه ومن منه وإليه وبه وله الفعل، ونجعل الفعل على مقدار كل واحد من هذه، فحينئذ نكون قد كسبنا الفعل المعتدل لا أزيد ولا أنقص، وهو المطلوب.

ويتطرق إلى الفلسفة وأنواعها، ويركز على صناعة المنطق الذي يقوّم الذهن، كما يقوّم النحو اللسان.

أسلوب الفارابي :

أسلوب مركز رصين لا يخلو من الحشو والإسهاب، وقد يحاول بذلك غرز أفكاره في مخيلة القارىء والسامع، أو يتخيل - وهو الواقع - أنه يخاطب فئات متفاوتة في العقل والذكاء، ولا بد من مراعاة مقتضى الحال.

وتتضمن عباراته كلمات غير متداولة في عصرنا كثيراً، كقوله:

من قبل : من جهة. **الفدامة :** الغباء. **المخرقة :** الكذب. **التخاسس :** الحقارة. **المطيفة :** من أطاف به: دار حوله. **على حياله :** على انفراده. **لا يعرى :** لا يخلو.

أما المهموز فلا حظ له عند الفارابي كسائر الأقدمين: فيؤثر، ومؤثر، ومؤذ تقلب همزتها واواً.

ورئاسة، وسائر، وشيء، واستئهال مثلا، تقلب ياءً.

والسبب في ذلكم مراعاة التخفيف، وقد ورد منه الكثير في كتاب سيبويه: ١/٢٩٠، ٢/١٦٥، ٢/١٦٩.

كتـــاب تحصيل السعادة للفارابي

بسم الله الرحمن الرحيم

قال محمد بن محمد الفارابي: أما أن السعادة هي غاية كل، [و] يتشوقها كل إنسان، وأن كل من ينحو بسعيه نحوها، فإنما ينحوها على أنها كمال ما، فذلك مما لا يحتاج في بيانه إلى قول، إذ كان في غاية الشهرة. وكل كمال وكل غاية يتشوقها الإنسان فإنما يتشوقها على أنها خير ما، فكل خير لا محالة مؤثر.[٢] ولما كانت الغايات التي تتشوق على أنها خيرات ومُؤْثَرة،

٢) مؤثر - مؤثر مختار

كثيرة ، كانت السعادة إحدى الخيرات المُؤْثَرَة . وقد تبين أن السعادة من بين الخيرات أعظمها خيرا ، ومن بين المؤثرات آثر وأكمل من كل غاية سعى الإنسان نحوها ، من قبل[3] أن الخيرات التي تؤثر منها ما يؤثر لينال بها غاية أخرى ، ومنها ما يؤثر لأجل نفسها فقط . وبيّن أن التي تؤثر لأجل ذاتها آثر وأكمل من التي تؤثر لأجل غيرها . وأيضاً فإن التي تؤثر لأجل ذاتها ، منها ما قد تؤثر أحيانا لأجل شيء آخر ، مثال ذلك الرئاسة أو العلم ، فإنا قد نؤثره أحيانا لأجل ذاته لا لنال به شيئا آخر ، وقد نؤثره أحياناً لننال به الثروة ، أو ننال به اللذة ، أو أمراً آخر من الأمور التي قد تنال بالرئاسة أو العلم . ومنها ما شأنها أن تؤثر أبداً لذاتها ولا تؤثر في وقت من الأوقات لأجل غيرها أصلا .

فما كان من المؤثرات التي تؤثر لذاتها . شأنها أن تؤثر أبداً لأجل ذاتها ولا تؤثر في وقت من الأوقات لأجل غيرها فهي آثر ، وأكمل ، وأعظم خيراً من التي تؤثر أحياناً لأجل غيرها .

فلما كنا نرى أن السعادة إذا حصلت لنا لم نحتج بعدها أصلا إلى أن نسعى بها لغاية أخرى غيرها ، ظهر بذلك أن السعادة تؤثر لأجل ذاتها ، ولا تؤثر في وقت من الأوقات لأجل غيرها

فبين من ذلك أن السعادة هي آثَرُ الخيرات وأعظمها وأكملها .

وأيضا فإنا نرى أنها إذا حصلت لنا لم نحتج معها إلى شيء آخر غيرها ، وما كان كذلك فهو أحرى الأشياء أن يكون مكتفيا بنفسه . وقد يشهد لهذا القول ما يعتقده كل إنسان في الذي يبذله أو يظنه أنه وحده هو السعادة . فإن بعضهم يرى أن الثروة هي السعادة ، وبعضهم يرى أن التمتع باللذات هو السعادة ، وبعضهم يرى أن الرئاسة هي السعادة ، وبعضهم يرى أن العلم هو السعادة ، وغيرهم يرى أن السعادة غير ذلك

وكل واحد يعتقد في الذي يراه سعادة على الإطلاق أنه هو الآثر والأعظم خيراً والأكمل .

وإذا كانت مرتبةُ السعادة في الخيرات هذه المرتبة ، وكانت نهاية الكمال الإنساني ، فقد يلزم من آثر تحصيلها لنفسه أن تكون له السبل والأمور التي بها يمكن الوصول إليها[4] : ملكة لا يمكن زوالها أو يعسر[5] .

فالخلق الجميل وقوة الذهن هما جميعا الفضيلة الإنسانية ، من قبل أن فضيلة كل شيء هي التي تكسبه الجودة والكمال في ذاته . وتكسب أفعاله جودة .

وهذان[6] جميعا هما اللذان إذا حصلا لنا حصلت لنا الجودة والكمال في ذواتنا وأفعالنا ، فبهما[7] نصير نبلاء ، أخياراً ، فاضلين ، وبهما[8] يكون سيرنا في حياتنا سيرا فاضلا ، ويصير جميع تصرفاتنا تصرفات محمودة

فمبتدىء أولا في التي بها نصل إلى أن تصير لنا الأخلاق الجميلة ملكة ، ثم نتبع التي بها نصل إلى أن تصير لنا القوة على إدراك الصواب ملكة .

وأعني بالملكة أن تكون بحيث لا يمكن زواله[9] أو يعسر

فنقول

إن الأخلاق كلها الجميل منها ، والقبيح ، هي مكتسبة . ويمكن الإنسان متى لم يكن له خلق حاصل ، أن يحصل لنفسه خلقا ، ومتى صادف أيضا نفسه في شيء ما ، على خلق إما جميل وإما قبيح أن ينتقل بإرادته إلى ضد ذلك الخلق .

والذي به يكتسب الإنسان الخلق ، أو ينقل نفسه عن خلق صادفها عليه ، هو الاعتياد ، وأعني بالاعتياد تكرير فعل الشيء الواحد مراراً كثيرة ، زماناً طويلا ، في أوقات متقاربة ، فإن الخلق الجميل إنما يحصل عن الاعتياد ، وكذلك الخلق القبيح إنما يحصل عن الاعتياد .

فينبغي أن نقول في التي إذا اعتدناها حصل لنا خلق جميل ،

---

٣) من جهة

٤) مرجع الضمير : مرتبة السعادة

٥) فالمطلوب كون وسيلة السعادة ملكة قارة

٦) أي الخلق الجميل وقوة الذهن

٧) + ٨) الأولى « بهما » دلالة على التثنية فالمرجع مثنى .

٩) الأولى « زوالها »

ي التي إذا اعتدناها حصل لنا خلق قبيح ، **فأقول** :
، الأشياء التي إذا اعتدناها أكسبنا الخلق الجميل ، **هي**
ْفعال التي شأنها أن تكون من أصحاب الأخلاق
لجميلة ، والتي تكسبنا الخلق القبيح هي الأفعال التي
أنها أن تكون عن أصحاب الأخلاق القبيحة .
لحال في التي بها تحصل الأخلاق الجميلة كالحال في
ي بها تستفاد الصناعات ، فإن الحذق بالكتابة إنما
بصل متى اعتاد الإنسان فعل من هو كاتب حاذق ،
لذلك سائره .
مبتدىء ونقول : إن أحوال الإنسان التي توجد له في حياته ،
بها : ما لا تلحقه بها محمدة ولا مذمة . **ومنها** : ما إذا
انت له ، لحقه بها محمدة أو مذمة .
لسعادة فليس[10] ينالها الإنسان بأحواله التي لا يلحقه بها
مد أو ذم ، لكن التي بها تنال السعادة هي في جملة أحواله
ي يلحقه بها حمد أو ذم .
حواله التي يلحقه بها حمد أو ذم ثلاثة :
حدها : الأفعال ، وذلك مثل القيام والقعود والركوب
لمشي والنظر والسماع ، وبالجملة كل ما احتاج الإنسان
ه إلى استعمال أعضاء بدنه الآلية .
ثاني : عوارض النفس ، وذلك مثل الشهوة واللذة والفرح
غضب والخوف والشوق والرحمة والغيرة ، وما أشبه
لك
ثالث : هو التمييز بالذهن .
ذه الثلاثة هي التي لا يخلو الإنسان في وقت من زمان
ياته أن يكون له بعض هذه . فكل واحد من هذه إما
، يحمد الإنسان عليه أو يذم .
لمذمة تلحقه **بأفعاله** متى كانت قبيحة ، وتلحقه بها المحمدة
ى كانت جميلة . وتلحقه المذمة **بعوارض نفسه** متى كانت
ى غير ما ينبغي ، والمحمدة متى كانت على ما ينبغي .
بلحقه الذم **بتمييزه** متى كان رديء التمييز ، ويلحقه الحمد
ى كان جيد التمييز .
رداءة التمييز هي إما أن يحصل للإنسان فيما آثر الوقوف
عليه اعتقاد باطل ، أو أن يضعف عن تمييز ما يرد عليه
فلا يعتقد معه حقا ولا باطلا .
وجودة التمييز هي إما أن يحصل للإنسان اعتقاد حق أو
يقوى على تمييز ما يرد عليه .
فيجب أن نبين كيف لنا السبيل إلى أن تكون أفعالنا
جميلة ، وعوارض أنفسنا على ما ينبغي ، وبأي سبيل تحصل
لنا جودة التمييز .

وينبغي أن نعلم أولا أن الأفعال الجميلة يمكن أن توجد
للإنسان باتفاق[11] ، أو أن يحمل عليها من غير أن يكون
فعلها طوعا ، واختارها .
والسعادة ليست تنال بالأفعال الجميلة متى كانت عن
الإنسان بهذه الصفة ، لكن أن يكون لها وقد فعلها طوعاً
وباختياره .
وقد يفعل الإنسان الأفعال الجميلة باختياره ، لكن في
بعض الأشياء ، وفي بعض الأزمان .
ولا أيضا بهذا تنال السعادة ، لكن أن يختار الجميل في كل
ما يفعله ، وفي زمان حياته بأسرها .
ومع هذا كله فقد يختار الإنسان الجميل في كل ما يفعله ،
لا لأجل ذات الجميل ، لكن لأن ينال به الثروة ، أو
شيئاً آخر .
ولا أيضا تنال السعادة بالجميل ، متى لم يقصد لأجل
ذاته ، لكن إنما تنال به السعادة متى اختاره الإنسان على
أنه جميل فقط ، ولأجل ذاته ، لا أن يقصد به نيل ثروة ،
أو نيل رياسة ، ولا لشيء مما أشبه ذلك .
فهذه التي قيلت هي الشرائط التي إذا كانت في الأفعال
الجميلة نيلت بها السعادة لا محالة ، **وهي أن نفعل طوعا
وباختيار ، وأن يكون اختيارنا لها لأجل ذواتها ، وأن
يكون ذلك في كل ما نفعله ، وفي زمان حياتنا بأسره .**

١٠) دخول الفاء في الخبر على تقدير «أما» التفصيلية أما السعادة فليس
واسم ليس ضمير شأن محذوف
١١) بالصدفة

وهذه الشرائط بأعيانها يجب أن تكون في عوارض النفس الجميلة.
وأيضا فإن جودة التميز ربما وجد للإنسان باتفاق، فإنه ربما حصل للإنسان اعتقاد حق لا بقصد ولا بصناعة.
والسعادة ليست تنال بجودة التمييز ما لم تكن بقصد وصناعة، ومن حيث الإنسان يشعر بما يميزه كيف يميزه، وكيف تمكن أن تكون للإنسان من حيث يشعر بها، لكن في أشياء يسيرة، وفي بعض الأزمان.
ولا بهذا المقدار من جودة التمييز تنال السعادة، لكن إنما تنال، متى كانت جودة التمييز للإنسان، وهو حيث يشعر بما يميز كيف يميزه، وفي كل شيء للإنسان تمييزه، وفي كل حين من زمان حياته.

والشقاوة تلحق الإنسان متى كانت **أفعاله وعوارض نفسه وتمييزه** بضد هذه التي قيلت، وهو أن يفعل الأفعال القبيحة طوعاً، ويختارها في كل ما يفعل، وفي زمان حياته بأسرها، وكذلك عوارض نفسه، وتكون له رداءة التمييز في كل ما للإنسان تمييزه، وفي كل حين من زمان حياته
فينبغي أن نقول الآن في التي بها تكون الأفعال، وعوارض النفس، والتمييز، بالحال التي تنال بها السعادة لا محالة، وفي التي بها تكون هذه الثلاثة بحال تلحقنا بها الشقاوة لا محالة، حتى نتمسك هذه[12] ونتقي تلك[13] فأقول
إن كل إنسان هو مفطور من أول وجوده على قوة بها تكون **أفعاله، وعوارض نفسه، وتمييزه،**، على ما ينبغي.
وبتلك القوة بعينها تكون له هذه الثلاثة على غير ما ينبغي
وبهذه القوة يفعل [الإنسان] **الأفعال الجميلة،** وبها بعينها يفعل **الأفعال القبيحة،** فيكون سبب ذلك إمكان فعل القبيح من الإنسان، على مثال ما كان فعل الجميل منه.
وبها يمكن أن تحصل له **جودة التميز،** وبها بعينها يمكن أن تحصل له **رداءة التمييز**.
وتلك حال هذه القوة من عوارض النفس، فإن إمكان القبيح منها على مثال إمكان الجميل

ثم تحدث بعد ذلك للإنسان حال أخرى، بها تكون هذه الثلاثة على أحد الأمرين فقط، أعني: إما على **ما ينبغي** [أي] جميل فقط، وإما على **غير ما ينبغي [أي]** قبيح فقط، من غير إمكان فعل ما ينبغي على مثال فعل ما لا ينبغي بالسواء، لكن يكون بها[14] أحدهما أشد إمكانا من الآخر
أما القوة التي يفطر الإنسان عليها من أول وجوده، فليس إلى الإنسان اكتسابها
وأما الحال الأخرى[15] فإنها إنما تحدث باكتساب من الإنسان لها
وهذه الحال تنقسم إلى صنفين أحدهما به يكون التمييز إما جيداً فقط، وإما رديأ فقط
والآخر به تكون الأفعال، وعوارض النفس، إما **جميلة** فقط، وإما قبيحة فقط
والصنف الذي به يكون التمييز على جودة أو رداءة ينقسم إلى صنفين يكون أحدهما جودة التمييز، وتسمى قوة الذهن، ويكون بالآخر رداءة التمييز، وتسمى ضعف الذهن والبلادة.
والذي به تكون الأفعال وعوارض النفس إما جميلة وإما قبيحة يسمى الخلق
والخلق الذي تصدر به عن الإنسان الأفعال، وعوارض النفس الجميلة هو الخلق الجميل والخلق القبيح هو الذي تصدر به عن الإنسان الأفعال القبيحة
ولما كانت الأفعال والتمييز التي تنال بها السعادة هي بالشرائط التي قيلت، وكانت إحدى تلك الشرائط أن تكون هذه في كل شيء، ودائما، لزم أن يكون ما به يصدر عن الإنسان الأفعال والتمييز، بهذه الشرائط حالا شأنه أن يكون عنه أحد الأمرين فقط، حتى يمكن الإنسان به إدامة فعل الجميل، وجودة التمييز في كل شيء.

---

[12] أي الشقاوة
[13] أي السعادة
[14] مرجع الضمير القوة
[15] أي غير الفطرية

لـا كانت القوة التي فطر الإنسان عليها ليست بحيث
صدر عنها أحد الأمرين فقط دون الآخر، وكانت
لحال المكتسبة التي تحدث بعد ذلك، هي بحيث يصدر
بها أحد الأمرين فقط، لزم أن تكون الأفعال وعوارض
لنفس والتمييز الصادرة بتلك الشرائط، هي عن الحال
لحادثة باكتساب.

إذاً **الأفعال وعوارض النفس** إنما يمكن أن تكون مما
بحيث ينال السعادة لا محالة، متى حصل لنا **خلق
جميل**.

تكون لنا **جودة التمييز** بحيث ننال بها السعادة لا محالة،
متى صارت لنا **قوة الذهن** الصناعات[16]، فإن جودة فعل
الكتابة إنما تصدر عن الإنسان بالحذق في الكتابة،
الحذق بالكتابة إنما يحصل متى تقدم الإنسان فاعتاد
جودة فعل الكتابة، وجودة فعل الكتابة ممكنة للإنسان
قبل حصول الحذق في الكتابة، بالقوة التي فطر عليها،
أما بعد حصول الحذق فيها فالصناعة.

كذلك الفعل الجميل ممكن للإنسان، أما قبل حصول الخلق
الجميل فبالقوة التي فطر عليها، وأما بعد حصوله
فبالخلق[17].

فإذاً الأفعال التي تكون عن الأخلاق إذا حصلت هي
أعيانها متى اعتادها الإنسان قبل حصول الأخلاق،
حصلت الأخلاق.

والدليل على أن الأخلاق إنما تحصل عن العادة، ما
نراه يحدث في المدن، فإن أصحاب السياسات إنما
يجعلون أهل المدن خياراً، بما يعودونهم من أفعال الخير.
وأما أي الأفعال هي الأفعال الجميلة - وهي التي باعتيادنا
لها، يحصل لنا الخلق الجميل - فنحن الآن واصفوه،
فنقول.

ان كمال الإنسان في خلقه هو كمال الخلق والحال في
الأفعال التي بها يحصل كمال الإنسان في بدنه. وكماله
في بدنه هو الصحة.

وكما أن الصحة متى كانت حاصلة، فينبغي أن تحفظ،
ومتى لم تكن فينبغي أن تكتسب، **فكذلك الخلق**
الجميل، متى حصل فينبغي أن يحفظ، ومتى **لم يكن**
فينبغي أن يكتسب.

وكما أن الأمور التي بها تحصل الصحة إنما تحصل بها
متى كانت تلك الأمور بحال توسط، كذلك الأفعال التي
تحصل الخلق الجميل إنما تحصله متى كانت أيضا بحال
توسط، فإن الطعم[18] متى كان متوسطا **حصلت به الصحة**،
والتعب متى كان متوسطا حصلت به الصحة.

وكذلك الأفعال متى كانت متوسطة حصلت الخلق
الجميل، ومتى زال ما شأنه أن يحصل الصحة عن التوسط
والاعتدال، لم تكن به الصحة، كذلك متى زالت
الافعال عن الاعتدال، واعتيدت، لم يكن عنها خُلق
جميل.

وزوالها عن التوسط هو إما الزيادة على ما ينبغي أو
النقصان عما ينبغي، فإن الطُّعم متى كان زائدا على ما
ينبغي أو ناقصا عما ينبغي لم تحصل به الصحة. والتعب
متى كان متوسطا أفاد الأبدان القوة، ومتى كان أزيد مما
ينبغي أو ناقصا عما ينبغي أزال القوة أو حفظ الضعف.
كذلك الأفعال متى كانت زائدة عن التوسط، إما أزيد
مما ينبغي أو أنقص مما ينبغي، أكسبت الأخلاق
القبيحة أو حفظتها وأزالت الأخلاق الجميلة.

وكما أن التوسط في ما يكسب الصحة هو في كثرته وقلته،
وشدته وضعفه، وطول زمانه وقصره، والزيادة والنقصان
فيها[19] كذلك.

فعلى هذا المثال الاعتدال في الأفعال هو في كثرتها
وقلتها، وشدتها وضعفها، وطول زمانها وقصره.

ولما كان التوسط في كل شيء إنما يكون، متى كانت

---

١٦) ج صناعة، خبر صارت. يقصد الفارابي أن قوة الذهن قد تتولد من
التدرب والتعلم

١٧) أي بالصناعة والتكسب، فقوة الذهن وجمال الخلق لا تولدان مع
الإنسان بالتمرن والممارسة والتعامل والتعود

١٨) الطعام

١٩) الأولى فيه، لأنه عائد إلى ما الموصولية بمعنى الذي

كثرته وقلته، وشدته وضعفه على مقدار ما، وحصول كل شيء على مقدار ما إنما يكون متى قدر بعيار، فيجب أن نقول في العيار الذي به تقدر الأفعال، على شبيه العيار الذي به يقدر ما يفيد الصحة.

وعيار ما يفيد الصحة هي أحوال الأبدان التي تطلب الصحة لها، فإن التوسط فيما يفيد الصحة إنما يمكن أن يوقف عليه متى قيس بالأبدان، وقدر بأحوال البدن.

فكذلك عيار الأفعال هي الأحوال المُطيفة[20] بالأفعال، وإنما يمكن أن يوقف على التوسط في الأفعال متى قيست وقدرت بالأحوال المطيفة بها.

وكما أن الطبيب متى رام الوقوف على المقدار الذي هو اعتدال فيما يفيد الصحة تقدم في معرفة مزاج البدن الذي يقصد بالصحة، وفي معرفة الزمان، وفي صناعة الإنسان، وسائر الأشياء التي تحددها صناعة الطب. وجعل مقدار ما يفيد الصحة على مقدار ما يحتمل مزاج البدن، ويلائم زمان العلاج.

كذلك متى أردنا الوقوف على المقدار الذي هو توسط في الأفعال تقدمنا فعرفنا حين[21] الفعل، وزمان الفعل، والمكان الذي فيه الفعل، ومن منه الفعل، ومن إليه الفعل، ومن فيه الفعل، وما به الفعل، وما من أجله أو له الفعل، وجعلنا الفعل على مقدار كل واحد من هذه، فحينئذ نكون قد أصبنا الفعل المتوسط.

ومتى كان الفعل مقدرا بهذه أجمع كان متوسطا، ومتى لم يقدر بها أجمع كان الفعل أزيد وأنقص.

ولما كانت مقادير هذه الأشياء ليست دائما واحدة بأعيانها في الكثرة والقلة، لزم أن تكون الأفعال المتوسطة ليست مقاديرها مقادير واحدة بأعيانها دائما

وقد ينبغي الآن أن نذكر على سبيل التمثيل بعض ما هو مشهور أنه جميل من الأخلاق، ونذكر متوسطات الأفعال الكائنة عنها، والمحصلة لها، ليتطرق الذهن إلى مطابقة ما أجمل ها هنا على أصناف الأخلاق والأفعال الصادرة عنها، فنقول:

إن الشجاعة هو[22] خلق جميل، ويحصل بتوسط في الإقدام على الأشياء المفزعة وحجام عنها والزيادة في الإقدام عليها، والنقصان من الإحجام عنها يكسب التهور، وهو خلق قبيح. والزيادة في الإحجام، والنقصان في الإحجام والنقصان في الإقدام تكسب الجبن وهو خلق قبيح.

ومتى حصلت هذه الأخلاق صدرت عنها هذه الأفعال بأعيانها.

والسخاء يحدث بتوسط في حفظ المال وإنفاقه، والزيادة في الحفظ والنقصان في الإنفاق تكسب التقتير[23] وهو خلق قبيح، والزيادة في الإنفاق والنقصان في الحفظ يكسب التبذير وهو قبيح

ومتى حصلت هذه الأخلاق صدر عنها هذه الأفعال بأعيانها.

والعفة تحدث بتوسط في التماس اللذة التي هي عن طُعْم[24]، ونكاح. والزيادة في هذه اللذة تكسب الشره، والنقصان فيها - وذلك قل ما يكون - يكسب عدم الحس باللذة، وهو مذموم.

ومتى حصلت هذه الأخلاق صدرت عنها هذه الأفعال بأعيانها.

والظرف - وهو خلق جميل - يحدث بتوسط في استعمال الهزل. فإن الإنسان مضطر في حياته إلى الراحة، والراحة إنما هي إلى ما الإفراط فيه والاستكثار منه ملذ، أو غير مؤذ والهزل هو مما الاستكثار منه ملذ وغير موذ، والتوسط فيه يكسب الظرف، والزيادة فيه تكسب المجون، والنقصان منه يكسب الفدامة[25].

---

٢٠) أطاف يطيف بالشيء: أحاط به ودار حوله.

٢١) لعله يقصد به: ساعة الفعل

٢٢) تأنيث المبتدأ أو تذكيره مراعاة لخبر المؤنث أو المذكر

٢٣) البخل

٢٤) طعام

٢٥) الغباوة

سقف خانكه Khanaqa-Decke ، ايران ، القرن الخامس عشر

والهزل فيما يقوله الإنسان ، وفيما يسمعه ، وفيما يفعله ، والمتوسط منه هو ما يليق بالرجل الحر المطلق الوادع أن يقوله أو يسمعه أو يفعله .

وتحديد هذه الأشياء على استقصاء فليس[٢٦] يحتمله هذا الكتاب ، وقد استقصي ذلك في موضع آخر .

وصدق الإنسان عن نفسه إنما يحدث متى اعتاد الإنسان أن يصف نفسه بالخيرات التي هي له غير مستطيل بها حيث ينبغي . ومتى اعتاد الإنسان أن يصف نفسه بالخيرات التي ليست له ، أكسبه ذلك التصنع والمخرقة[٢٧] والمراياة[٢٨] . ومتى اعتاد أن يصف نفسه حيث اتفق ، وكيف اتفق بدون ما هو فيه ، أكسبه ذلك التخاسس[٢٩] .

والتودد خلق جميل يحدث في لقاء الإنسان غيره بما يلتذ به

---

٢٦) دخول الفاء في الخبر على تقدير أما التفصيلية
٢٧) الكذب والاختلاق
٢٨) الرياء
٢٩) الحقارة .

من قول أو فعل، والزيادة فيه تكسب الملق، وهو خلق قبيح، والنقصان فيه يكسب الحصر. وإن كان مع ذلك يلقى غيره بما يغمه[30] أكسبه ذلك سوء العشرة.

وعلى هذا المثال يمكننا أن نأخذ في ما سوى هذه الأفعال، توسطاً وزيادة ونقصاناً فينبغي أن نقول الآن في الحيلة التي بها يمكننا أن نقتني الأفعال الجميلة. فأقول: إنه يجب أولا أن نحصي الأخلاق خلقاً خلقاً. ونحصي الأفعال الكائنة عن خلق خلق. ومن بعد ذلك ينبغي أن نتأمل، وننظر: أي خلق نجد أنفسنا عليه وهل ذلك الخلق الذي اتفق لنا منذ أول أمرنا، جميل أو قبيح؟

والسبيل إلى الوقوف على ذلك إنما نتأمل وننظر أي فعل إذا فعلناه، لحقنا عن ذلك الفعل لذة؟ وأي فعل إذا فعلناه لم نتأذ به؟

فإذا وقفنا عليه نظرنا إلى ذلك الفعل هل هو فعل يصدر عن الخلق الجميل؟

أو هو صادر عن الخلق القبيح؟ فإن كان ذلك كائناً عن خلق جميل، قلنا إن لنا خلقا ما جميلا، وإن كان ذلك كائنا عن خلق قبيح، قلنا إن لنا خلقاً قبيحا

فبهذا الوجه نقف على الخلق الذي نصادف أنفسنا عليه. أي خلق هو؟

وكما أن الطبيب متى وقف على حال البدن بالأشياء التابعة لأحوال البدن، نظره، فإن كانت الحال التي صادف البدن عليها حال صحة، احتال في حفظها على البدن، وإن كان ما صادف البدن عليه حال سقم، استعمل الحيلة في إزالة ذلك السقم

كذلك متى صادفنا أنفسنا على خلق جميل، احتلنا في حفظه علينا. ومتى صادفناها على خلق قبيح استعملنا الحيلة في إزالته، فإن الخلق القبيح هو سقم ما نفساني

فينبغي أن نحتذي في إزالة أسقام النفس حذو الطبيب في إزالة أسقام البدن ثم يحصل بعد ذلك الخلق القبيح الذي صادفنا أنفسنا عليه [سؤال]: هل هو من جهة الزيادة أو من جهة النقصان. وكما أن الطبيب متى صادف البدن أزيد حرارة أو أنقص رده إلى الوسط من الحرارة بحسب الوسط المحدود في صناعة الطب، كذلك متى صادفنا أنفسنا على الزيادة أو النقصان في الأخلاق رددناها إلى الوسط بحسب الوسط المحدود في هذا الكتاب.

ولما كان الوقوف من أول وهلة على الوسط عسرا جداً التمست حيلة في إيقاف الإنسان خلقه عليه أو القرب منه كما أن الوسط في حرارة الأبدان لما عسر الوقوف عليه، التمست حيلة في إيقاف البدن أو في تقريبه منه جداً.

والحيلة في إيقاف الأخلاق على الوسط أن ننظر في الخلق الحاصل لنا، فإن كان من جهة الزيادة عودنا أنفسنا الأفعال الكائنة عن ضده الذي هو من جهة النقصان، وإن كان ما صادفناها من جهة النقصان عودناها الأفعال الكائنة عن ضده الذي هو من جهة الزيادة ونديم ذلك زمانا ما، ثم نتأمل وننظر: أي خلق حصل. فإن الحاصل من ثلاثة

إما الخلق المايل عن الوسط إلى الضد الآخر - وإما الوسط - وإما الخلق الأول أقرب منه إلى الوسط أولا.

فإن كان الحاصل هو القرب من الوسط فقط من غير أن نكون قد جاوزنا الوسط إلى الضد الآخر دمنا على تلك الأفعال بأعيانها زمنا ما آخر، إلى أن ننتهي إلى الوسط. وإن كنا قد جاوزنا الوسط إلى الضد الآخر عدنا ففعلنا أفعال الخلق الأول فدمنا عليه زمنا ما ثم نتأمل.[31]

وبالجملة كلما وجدنا أنفسنا مالت إلى جانب، عودناها أفعال الجانب الآخر. ولا نزال نفعل ذلك إلى أن نبلغ الوسط أو نقاربه جداً

وأما كيف لنا أن نعلم أنا قد أوقفنا أخلاقنا على الوسط، فإنا نعلم ذلك بأن ننظر إلى سهولة الفعل الكائن عن الزيادة: هل هي علينا في مرتبة سهولة الفعل الكائن عن النقصان أم لا؟

---

٣٠) غم يغم غما أحزنه

٣١) لف ونشر مشوش

إن كانا على السواء من السهولة، أو كانا مقاربين، علمنا أنا قد أوقفنا أنفسنا على الوسط.
وتمتحن سهولتهما علينا بهذا الوجه: وهو أن ننظر إلى الفعلين جميعا فإن كنا لا نتأذى بواحد منهما، أو نلتذ بكل واحد منهما، أو نتلذ بواحد منهما ولا نتأذى بالآخر أو كان الأذى عنه يسيراً جداً علمنا أنهما في السهولة على السواء، أو متقاربين جداً.
ولما كان الوسط بين الطرفين وكان يمكن أن يوجد في الأطراف ما هو شبيه بالوسط وجب أن نحرر من الوقوع في الطرف الشبيه بالوسط
ومثال الشبيه: التهور فانه شبيه الشجاعة والتبذير شبيه السخاء، والمجون شبيه الطرف، والملق شبيه التودد، والختاسس شبيه التواضع. صدق الإنسان عن نفسه.[32]
وأيضا فإنه لما كان في هذه الأطراف ما نحن أميل إليها بالطباع، لزم أن نتحرر من الوقوع فيه.
مثال ذلك: النقصان من الإقدام على الأمر المفزع. نحن بالطبع إليه أميل. والتقتير فنحن إليه أميل
وأحرى ما تحرر منه ما كان من الأطراف، ما نحن إليه أميل وهو مع ذلك شبيه بالوسط.
مثال ذلك: المجون، فإن الإفراط فيه في استعمال الهزل لما كان ملذا أو غير مود، خف محمله، فصرنا نميل إليه، والمجون مع ذلك أشبه بالطرف من الفدامة.
فقد ينبغي أن نعرف الأمر الذي ينبغي أن نستعمله آلة تسهل به علينا الانجذاب من طرف إلى طرف، أو إلى وسط، فإن الروية[33] وحدها ربما لم تكن كافية من دون هذه الآلة. فنقول:
إنا إنما صار القبيح يسهل علينا فعله بسبب اللذة التي عندنا. إنها تلحقنا بفعل القبيح.
ونتنكب الجميل، متى كان عندنا أنا يلحقنا به أذى، من[34] قبل أنا نظن أن اللذة في كل فعل هو الغاية، ونحن وإنما نقصد بجميع ما نفعله قصدها.[35]

واللذات، منها: ما يتبع المحسوس، مثل اللذات التابعة لمسموع، أو منظور إليه، أو مذوق، أو ملموس، أو مشموم.
ومنها: ما يتبع المفهوم، مثل اللذات التابعة للرياسة، والنشاط، والغلبة، والعلم، وما أشبه ذلك.
ونحن دائما إنما نتحرى أكثر تلك اللذات التي تتبع المحسوس، ونظن أنها هي غاية الحياة، وكمال العيش، من قبل اصطناعنا بها من أول وجودنا..
وأيضا، فإن منها ما هو سبب لأمر ضروري: إما لنا، وإما في العالم أما الذي لنا فهو التغذي الذي به قوامنا في حياتنا، وأما الضروري في العالم فالتناسل، فلهذا صرنا نظن أنها هي غاية العيش، ونظنها هي السعادة، ومع ذلك فإن المحسوس أعرف عندنا، ونحن له أشد إدراكا، والوصول إليه أشد إمكانا، وقد تبين بالنظر والتأمل، أنها هي الصارفة لنا عن أكثر الخيرات، وهي العائقة لنا عن أعظم ما تنال به السعادة، فإذا متى رأينا أن لذة محسوس تفوتنا بفعل جميل، ملنا إلى تنكب الجميل.
ومتى بلغ من قوة الإنسان إلى أن يطرح هذه اللذات، أو ينال منها الوسط، فقد قارب الأخلاق المحمودة.
واللذات التابعة للأفعال كانت لذة محسوس، أو لذة مفهوم، فهي إما عاجلة وإما في العاقبة. وكذلك الأذى.
وكل واحد من هذه اللذات التابعة للأفعال يتبع على أحد وجهين، وذلك: إما أن يكون شأن ذلك الفعل دائماً أن تتبعه لذة أو أذى، مثل الألم الذي يتبع الاحتراق، فإن شأن الاحتراق إذا لحق الحيوان أن يتبعه أذى وألم.
وإما أن يتبع الفعل بأن يفرض في الشريعة تابعا للفعل من غير أن يكون شأن ذلك الفعل بنفسه أن يتبعه دائماً ذلك الأذى، مثل جلد الزاني، وقتل القاتل.

٣٢) «صدق الإنسان عن نفسه» ورد هكذا في الأصل، وهو ناقص، أو سهو من الكاتب في غير مكانه
٣٣) النظر والتفكر في الأمور
٣٤) من جهة
٣٥) أي اللذة

والأفعال الجميلة التي يتبعها أذى في العاجل، فإن تلك لا محالة تتبعها لذة في العاقبة. والأفعال القبيحة التي تتبعها لذة في العاجل. فإن تلك يتبعها أذى في العاقبة لا محالة.

وينبغي أن نحصل اللذات التابعة لفعل فعل. والأذى التابع له، ونميز ما منها لذته عاجلة. وأذاه في العاقبة. وما اذاه عاجل ولذته في العاقبة

فتى ملنا إلى فعل قبيح بسبب لذة ظننا أنها تتبع القبيح في العاجل، قابلنا تلك اللذة بالأذى التابع له في العاقبة. فقمعنا به اللذة الداعية لنا إلى الفعل القبيح. فيسهل علينا بذلك ترك القبيح.

ومتى ملنا إلى ترك فعل جميل بسبب أذى ما كان عندنا أنه يلحقنا في العاجل. قابلناه باللذة التي تتبع الجميل في العاقبة. وقمعنا به الأذى الصارف لنا عن الجميل. فيسهل علينا بذلك فعل الجميل

وأيضاً. متى ملنا إلى قبيح بسبب لذة ما فيه عاجلة. قابلناها باللذة التي التابعة في العاجل اضد القبيح

والناس من لهم جودة الروية. وقوة العزيمة على ما أوجبته الروية، فذلك هو الذي جرت عادتنا أن نسميه «**الحر**» باستيهال.[36]

ومنهم من نقصه كلا هذين. فذلك هو الذي جرت عادتنا أن نسميه الإنسان «**البهيمي والعبد**» باستيهال

ومنهم من نقصته قوة العزيمة فقط. وله جودة الروية. وهو الذي جرت عادتنا أن نسميه . (¹)[37]

وقوم ممن ينسب إلى العلم أو يتفلسف. قد عرض لهم ذلك. فصاروا في مرتبة من ليس دون الأول في الرق. وصار ما ينتسبون إليه عاراً عليهم وسبة. أذ كان ما اقتنوه باطلا. لا ينتفعون به.

ومنهم من نقصته جودة الروية. وله قوة العزيمة. ومن كان كذلك فإن الذي يروي[38] له غيره. وهو: إما أن يكون منقاداً لمن يروي له، وإما أن يكون غير منقاد. فإن كان غير منقاد فهو أيضاً بهيمي، وإن كان منقاداً أنجح[39] في أكثر أفعاله. فلهذا السبب قد خرج من الرق وشارك الأحرار

واللذات التابعة للأفعال بعضها أعرف، ونحن لها أشد إدراكاً. وبعضها أخفى

والأعرف هو ما كان في العاجل. وكان له لذة محسوس

وكذلك الأذى. فإن ما كان منه في العاجل، وكان عن محسوس. فإنه أظهر عندنا. ولا سيما إذا كان مع ذلك أذى وضع في الشريعة.

والأخفى ما سوى ذلك من اللذات والأذى. وأخفى ذلك ما كان بالطبع. وكان في العاقبة. وكان مع ذلك عن مفهوم. وما كان من ذلك عاجلا وبالطبع فهو دون ذلك في الخفاء. وكذلك ما كان منها في العاقبة، وكان عن محسوس

أما الأحرار من الناس فإنهم متى أرادوا أن يسهلوا على أنفسهم فعل الجميل وترك القبيح باستعمال اللذة والأذى آلة. فإن الأخفى منها والأظهر عندهم بمنزلة واحدة، فإن اللذات الداعية لهم إلى القبيح تتقمع بالأذى، وإن كان الأذى من التي هي أخفى. كما يتقمع بما هو أظهر، من قبل أن جودة رويتهم تجعل ما شأنه أن يخفى على الأكثر بمنزلة الأظهر

فأما من سواهم من الناس فليس[40] يكتفون دون أن تقمع لذاتهم بأذى أظهر ما يكون. وعسى أن يكون من هؤلاء من يكتفي فيهم - متى مالوا إلى القبيح بسبب لذة عاجلة فيه - أن تقمع بلذة توضع تابعة لتركه أو لفعل ضده.[41]

---

٣٦) استأهل الرحل رآه أهلا والشيء استوجبه (المنجد)
٣٧) بياض في الأصل
٣٨) روى يروي في الأمر نظر فيه وتفكر
٣٩) لازم ومتعد
٤٠) اسم ليس ضمير شأن محذوف
٤١) أي لذة جميلة ضد اللذة القبيحة

بهذا الوجه ينبغي أن نؤدب الصبيان، فإن كان فيهم من لا يكفيه ذلك ريد إليه أذى يعقب القبيح، ويجعل الأذى أظهر ما يكون.
بهذا الوجه، أعني الوجه الأخير ينبغي أن يدبر البهيميون، ومن لا يكتفي منهم بالوجه الأول.

وأظهر اللذات والأذى ما لحق الحواس، وأما ما يلحق الإنسان ليس في حواسه، فهو مثل الخوف والغم وضيق الصدر، وما أشبه ذلك.
ومن البهيميين من يكتفى فيهم بهذا الأذى وحده، ومنهم من لا يكتفى فيهم بذلك أو يلحقهم أذى في حواسهم.
وأحرى ما يأذى[42] به الإنسان في حسه هو ما لحق حس اللمس، وبعده ما يلحق حس الشم، وحس الذوق، وبعد ذلك ما يلحق باقي الحواس.
فبهذه السبل يقدم الإنسان على تسهيل فعل الخير، وترك الشر على نفسه وعلى غيره.
وهذا المقدار من القول فيه كافٍ ها هنا، واستقصاء القول فيه هو للمعنيّ[43] بالنظر في علم السياسة، وقد استقصي ذلك هناك.

[جودة التمييز]
ويجب الآن أن نقول في جودة التمييز، فنقول.
إن جودة التميز هي التي بها نحوز ويحصل لنا معارف[44]
جميع الأشياء التي للإنسان علمها
والأشياء التي للإنسان علمها صنفان:
صنف: شأنه أن يعلم، وليس شأنه أن يعمله الإنسان، لكن إنما يعلم فقط. مثل علمنا: أن العالم محدث، وأن الله واحد، ومثل علمنا بأسباب كثير من المحسوسات.
وصنف: شأنه أن يعلم ويعمل، مثل علمنا أن بر الوالدين حسن، وأن الخيانة قبيحة، وأن العدل جميل ومثل علم الطبيب بما يكسب الصحة. وما شأنه أن يعلم ويعمل فكماله أن يعمل.

وعلم هذه الأشياء متى حصل ولم يردف بالعمل، كان العلم باطلا لا جدوى له.
وما شأنه أن يعلم، ولم يكن شأنه أن يعمله الإنسان، فإن كماله أن يعلم فقط.
وكل واحد من هذين الصنفين له صنائع تحوزه، فإن ما شأنه أن يعلم فقط، إنما تحصل معرفته بصنائع ما يكتسب **علم ما يعلم ولا يعمل**.[45]. وما شأنه أن يعلم ويعمل، يحصل أيضا بصنائع أخر.
فالصنائع - إذن - صنفان صنف يحصل لنا به معرفة ما يعلم فقط، وصنف يحصل لنا به علم ما يمكن أن يعمل، والقوة على عمله.
والصنائع التي تكسبنا علم ما يعمل، والقوة على عمله صنفان.
صنف يتصرف به الإنسان في المدن مثل الطب والتجارة والملاحة، وساير الصنائع التي تشبه هذه.
وصنف به ينظر الإنسان في السير. أيها أجود، وينحو بها نحو علم الحسنات، ويتخير به أعمال البر، والأفعال الصالحة، وبه يستفيد القوة على فعلها.
فكل واحد من هذه الصنائع الثلاث، له مقصود ما إنساني، أعني به المقصود الذي هو خاص للإنسان.
والمقصود الإنساني ثلاثة: **اللذيذ، والنافع، والجميل.**
فالنافع إما نافع في اللذيذ، وإما نافع في الجميل.
والصناعات التي يتصرف بها في المدن، مقصودها **النافع**، والتي بها تتخير السير، وبها تستفاد القوة على فعل ما تخير، فإن مقصودها **الجميل**.
والصناعات التي نحوز بها ما شأنه أن يعلم فقط، فإن مقصودها أيضا **الجميل**، من قبل أن تحصيلها للعلم واليقين بالحق، ومعرفة الحق اليقين هي لا محالة جميل.

---

42) أدي يأذى أصيب بأذى
43) المهتم
44) من باب التنازع في النحو
45) أي بالأمور التي يتعلم بها هذا العلم.

فقد حصل أن مقصود الصنايع كلها: إما جميل وإما نافع، فإذن الصنايع صنفان: صنف مقصوده تحصيل الجميل، وصنف مقصوده تحصيل النافع.

فالصناعة التي مقصودها تحصيل الجميل فقط هي التي تسمى الفلسفة، وتسمى الحكمة الإنسانية على الإطلاق.

والصناعات التي يقصد بها النافع فليس منها شيء يسمى حكمة على الإطلاق. لكن ربما سمي بعضها بهذا الإسم على طريق التشبيه بالفلسفة.

٥

ولما كان الجميل صنفين: صنف هو علم فقط. وصنف هو علم وعمل. صارت صناعة الفلسفة صنفين: **صنف** به تحصل معرفة الموجودات التي ليس للإنسان فعلها. وهذه تسمى الفلسفة النظرية. **والثاني** به تحصل معرفة الأشياء التي شأنها أن تفعل، والقوة[٤٦] على فعل الجميل منها. وهذه تسمى الفلسفة العمليه. والفلسفة المدنية.

والفلسفة النظرية تشتمل على ثلاثة أصناف من العلوم

أحدها: علم التعاليم

والثاني: علم الطبايع

والثالث: علم ما بعد الطبيعيات

وكل واحد من هذه العلوم الثلاثة يشتمل على صنف من الموجودات التي شأنها أن يعلم فقط. فيكون ما شأنه أن يعلم فقط من الموجودات ثلاثة أصناف

وأما تحصيل صنف صنف من أصناف الموجودات التي يشتمل عليها واحد واحد من هذه العلوم الثلاثة، فليست بنا اليه حاجة ها هنا.

ومن علم التعاليم: علم العدد، وعلم الهندسة، وعلم المناظرة.

والفلسفة النظرية صنفان.

أحدهما: به يحصل علم الأفعال الجميلة، والأخلاق التي عنها تصدر الأفعال الجميلة، والقدرة على اقتنائها، وبه تصير الأشياء الجميلة قنية لنا، وهذه تسمى الصناعة الخلقية.

والثاني: يشتمل على معرفة الأمور التي بها تحصل الأشياء الجميلة لأهل المدن، والقدرة على تحصيلها لهم، وعلى حفظهما عليهم. وهذه تسمى الفلسفة السياسية، وعلم السياسة. فهذه جملة أجزاء صناعة الفلسفة.

ولما كانت السعادة إنما ننالها متى كانت لنا الأشياء الجميلة قنية. وكانت الأشياء الجميلة إنما تصير لنا قنية بصناعة الفلسفة، فلازم ضرورة أن تكون الفلسفة هي التي ننال بها السعادة. فهذه هي التي يحصل لنا بجودة التمييز. فينبغي أن نقول الآن[٤٧] في السبيل التي بها تحصل جودة التمييز. **فأقول**:

لما كانت الفلسفة إنما تحصل بجودة التمييز، وكانت جودة التمييز إنما تحصل بقوة الذهن على إدراك الصواب من كل مطلوب معرفته، لزم أن تكون القوة على إدراك الصواب متأصلة لنا قبل جميع هذه

وقوة الذهن إنما تحصل متى كانت لنا قوة بها نقف على الحق أنه حق بيقين فنعتقده. وبها نقف على ما هو باطل أنه باطل بتعين قبحه. ونقف على الباطل الشبيه بالحق فلا نغلط إليه. ونقف على ما هو حق في ذاته، وقد أشبه الباطل فلا ننخدع عنه.

والصناعة التي بها نستفيد هذه القوة تسمى صناعة المنطق، وهذه الصناعة هي التي بها يوقف على الاعتقاد الحق، أيما هو. وعلى الاعتقاد الباطل أيما هو. وعلى الأمور التي بها يصير[٤٨] الإنسان إلى الحق. والأمور التي يزول بها ذهن الإنسان عن الحق. والأمور التي بها يظن في الحق أنه باطل. والتي تخيل الباطل في صورة الحق فتوقع ذهن الإنسان في الباطل من حيث لا يشعر، وتوقف على السبل التي بها يزيل الإنسان الباطل عن غيره. إن كان وقع فيه، وهو لا يشعر، حتى إن قصد الإنسان مطلوباً أراد تعرفه، استعمل الأمور التي توقفه على الصواب من مطلوبه، وتنكب الأمور التي تزيله عن الصواب من مطلوبه.

---

٤٦) معطوف على المصدر المؤول، والتقدير شأنها الفعل، والقوة . .

٤٧) معمول القول محذوف، تقديره شيئاً، مثلا

٤٨) الأولى يسير بالسين لا بالصاد

ومتى وقع له اعتقاد في شيء، وعرض له فيه شك: هل هو صواب أو ليس بصواب، أمكنه امتحانه، حتى يصير إلى اليقين فيه أنه صواب، أو ليس بصواب.

ومتى وقع له في خلال ذلك وقوع في باطل لم يشعر به أمكنه - إذا تعقب ذلك - أن يزيل ذلك الباطل عن ذهنه.

وإذا كانت هذه الصناعة بالحال التي وصفنا، فيلزم ضرورة أن تكون العناية بهذه الصناعة تتقدم العناية بالصنائع الأخر.

ولما كانت الخيرات التي هي للإنسان بعضها أخص به من بعض، وكان أخص الخيرات بالإنسان هي خيرات عقل الإنسان، إذ كان الشيء الذي به صار إنسانا هو العقل، ولما صار ما تفيده هذه الصناعة من الخيرات، هي خيرات عقل الإنسان، صارت هذه الصناعة تفيد الخيرات التي هي أخص الخيرات بالإنسان.

فاسم العقل قد يقع على إدراك الإنسان الشيء بذهنه، وقد يقع على الشيء الذي به يكون إدراك الإنسان.[49]

وهذه الصناعة تفيد الخير والسعادة بهذين الأمرين جميعا، وبهما يتقومان، والأمر[50] الذي به يكون إدراك الإنسان، وهو أحد الأمرين اللذين يقع عليهما اسم العقل، وقد جرت العادة من القدماء أن يسموه النطق. واسم النطق قد يقع أيضا على التكلم والعبارة باللسان.

وعلى هذا المعنى يدل اسم النطق عند الجمهور، وهو المشهور من معنى هذا الاسم.

وأما القدماء من أهل العلم، فإن هذا الاسم يقع عندهم على المعنيين جميعا، نعني. من طريق أنه معبر، وأن له الشيء الذي به يدرك.

غير أن القدماء يعنون بقولهم في الإنسان: أنه ناطق، أن له الشيء الذي به يدرك ما قصد تعرفه.

ولما كانت هذه الصناعة تفيد النطق كماله، سميت صناعة المنطق. والذي به يدرك الإنسان مطلوبه قد يسمى أيضا الجزء الناطق من النفس، فصناعة المنطق هي التي بها ينال الجزء الناطق كماله.

ولما كان اسم النطق والمنطق قد يقع على العبارة باللسان، ظن كثير من الناس أن هذه الصناعة قصدها أن تفيد الإنسان المعرفة بصواب العبارة عن الشيء، والقوة على صواب العبارة.

وليس ذلك كذلك، بل الصناعة التي تفيد العلم بصواب العبارة، والقدرة عليه هي صناعة النحو.

وسبب الغلط في ذلك هو مشاركة المقصود بصناعة النحو، والمقصود بهذه الصناعة، في الاسم فقط، فإن كليهما يسميان باسم المنطق، غير أن المقصود في هذه الصناعة من المعنيين الذين يدل عليهما اسم المنطق هو أحدهما دون الآخر.

لكن بين صناعة النحو وبين صناعة المنطق تشابه ما، وهو أن صناعة النحو تفيد العلم بصواب ما ينطق به، والقوة على الصواب منه بحسب عادة أهل لسان ما، وصناعة المنطق تفيد العلم بصواب ما يعقل، والقدرة على اقتناء الصواب مما يعقل.

وكما أن صناعة النحو تقوم اللسان حتى لا يلفظ إلا بصواب ما جرت به عادة أهل لسان ما، كذلك صناعة المنطق تقوم الذهن، حتى لا يعقل إلا الصواب من كل شيء.

وبالجملة فإن نسبة صناعة النحو إلى الألفاظ، هي كنسبة صناعة المنطق إلى المعقولات، فهذا تشابه ما بينهما.

فأما أن تكون إحداهما هي الأخرى، أو أن تكون إحداهما داخلة في الأخرى.

فقد تبين بهذا القول كيف السبيل إلى السعادة، وكيف السبيل للسلوك في سبيلها، ومراتب ما ينبغي أن تسلك

---

[49] الأول مصدر عقل يعقل عقلا الشيء: فهمه وتدبره. والثاني اسم للقوة الروحانية التي بها تدرك الأشياء.

[50] الظاهر أنه معطوف على هذين الأمرين، والواو فيه بمعنى أو

عليه، وأيما منهـا أول مراتبها، وأن أول مراتبها تحصيل صناعة المنطق.

ولما كانت هذه الصناعة هي أول صناعة ينبغي أن يشرع فيها من صنائع العلوم، وكانت كل صناعة، إنما يمكن الشروع فيها، متى كانت مع الناظر فيها أمور تستعمل في تكشيف ما تشتمل عليه تلك الصناعة. فقد ينبغي أن يعلم أولا الأمور التي يجب أن تستعمل في تكشيف ما تشتمل عليه هذه الصناعة. والذي يستعمل في تكشيف ما في كل صناعة. هي[51] الأمور التي شأنها أن يكون الإنسان قد حصل علمها قبل الشروع في الصناعة

وهذه تسمى **الأوايل** التي بهـا يمكن الشروع في الصناعة والأشياء التي للإنسـان معرفتهـا. **منهـا**: ما لا يعرى[52] أحد من معرفته. بعد أن يكون سليم الذهن. مثل أن جميع الشيء أكثر وأعظم من بعضه. وأن الإنسان غير الفرس، وما أشبه ذلك

وهذه تسمى العلوم المشهورة. والأوايل المتعارفة. وهذه متى جحدها الإنسان فإنما يمكن أن يجحدها بلسانه فقط. فأما بذهنه فلا يمكن أن يجحدهـا. إذ كـان لا يمكن أن يقع له التصديق خلافه. ولا يمكنه أن لا يقع له التصديق بأمثـال هذه الأشياء

ومنها[53]. ما إنمـا بعض الناس دون بعض [يعرى من معرفته].

ومن هذه ما قد يوقف عليه بسهولة

ومنها: ما شأنه أن يوقف عليه بعد التدرب. وبتعب يلحق الفكر. وهذه التي شأنها أن لا تكون معرفتهـا للجميع. لكن إنما تعلم بفكر. فإنهـا إنمـا نوصل إلى معرفتها بتلك الأول التي لا يعرى منهـا أحد.

ولمـا كانت صناعة المنطق هي أول شيء يشرع فيه بطريق صناعي، لزم أن تكون الأوائل التي بهـا يشرع فيهـا. أموراً سبقت معرفتهـا للإنسان. ولا يعرى من معرفتهـا أحد.

وهذه التي لا يعرى من معرفتها أحد، هي أشياء كثيرة، فليس أي شيء اتفق منهـا يستعمل في أي شيء اتفق من الصنايع. لكن صنف منها يستعمل في صناعة، وصنف آخر في صناعة أخرى. فلذلك ينبغي أن نحصل من تلك الأشياء ما يصلح منها لصناعة المنطق فقط، ونخلي عن سايرها لساير الصنايع.

وجميع هذه الأشياء التي لا يعرى من علمها أحد، هي حاصلة في ذهن الإنسان من أول وجوده. غريزية فيه، غير أن الإنسان ربما لم يشعر بمـا هو حاصل في ذهنه، حتى إذا سمع اللفظ الدال عليه. شعر حينئذ أنهـا كانت في ذهنه

وكذلك ربمـا لم تنفصل هذه الأشياء بعضهـا عن بعض في ذهنه. حتى يرى الإنسان في ذهنه كل واحد منهـا على حياله[54]. حتى إذا سمع ألفاظها المتباينة الدالة عليها، رآهـا متميزة في ذهنه

فلذلك ينبغي فيما اتفق منها أن لا يشعر به. أو لا يشعر بفصل بعضه عن بعض. إن تعددت ألفاظها الدالة عليها، فحينئذ يشعر بهـا الإنسان. ويرى كل واحد على حياله.

وكثير من الأشياء التي بها يمكن الشروع في صناعة المنطق، لا يشعر بهـا أو لا يشعر بتفصيلها، وهي حاصلة في ذهن الإنسان.

فينبغي ـ إذن. متى قصدنا للتنبيه عليهـا ـ أن نحصر أصناف الألفاظ الدالة على أصناف المعـاني المعقولة، حتى إذا شعر بتلك المعـاني. وروي كل واحد منهـا على حياله. اقتصت حينئذ من تلك المعـاني ما شأنه أن يستعمل في تكشيف ما في هذه الصناعة.

ولمـا كـانت صنـاعة النحو هي التي تشتمل على أصناف الألفـاظ الدالة. وجب أن تكون صنـاعة النحو لها

---

٥١) التأنيث هنـا مراعاة لمـا بعده.
٥٢) لا يخلو
٥٣) معطوف على «منهـا ما لا يعرى»
٥٤) على انفراده

تفاصيل من مسجد الشيخ لطف الله اصفهان ، ايران ، القرن السابع عشر

عناء ما في الوقوف والتنبيه على أوايل هذه الصناعة ، أو أن نتولى نحن تعديد أصناف الألفاظ التي هي في عادة أهل اللسان الذي به على ما يشتمل عليه هذه الصناعة ، إذا اتفق أن لم يكن لأهل ذلك اللسان صناعة تعدد فيها أصناف الألفاظ التي هي في لغتهم . فلذلك ما بئس[٥٥] ما عمل ، من وطأ في المداخل إلى المنطق أشياء هي من علم النحو ، وأخذ منه مقدار الكفاية ، بل أخلق[٥٦] أنه استعمل الواجب فيما يسهل به التعليم ، ومن سلك غير هذا المسلك فقد أغفل أو أهمل الترتيب الصناعي .

ونحن إذا كان قصدنا أن نلزم فيه الترتيب الذي توجبه الصناعة ، فقد ينبغي أن نفتتح كتاب الأوايل ، الذي أسهل الشروع في هذه الصناعة بتعديد أصناف الألفاظ الدالة .

فيجب أن نبتدىء فيه ، ونجعله تاليا لهذا الكتاب .

تم الموجود من كلام محمد بن محمد الفارابي .والحمد لله وحده ، وهو حسبي .

---

٥٥) أي ليس بئس ما عمل ، بل نعم ما عمل

٥٦) فعل تعجب أي ما أخلقه وما أجدره

فى ذكـــرى بستالـوتـزي

١٨٤٦ ـ ١٨٢٧

نحن نتعلم من أجل **الحياة**، لا من أجل **المدرسة** فالمدرسة ليست **غاية**، وإنما **وسيلة** إذا ذكرنا هذه الكلمات البسيطة، فنحن نتذكر **بستالوتزي**. كمربي ورائد من رواد التربية فى العصر الحديث، كرائد حاول أن يطبق أهم آراء العصر التنويري فى ميدان التربية العملية

ولد بستالوتزي عام ١٧٤٦ بمدينة زيورخ بسويسرا، وبدأ بدراسة علوم اللغة والفلسفة، ثم مارس مهنـــة الزراعة، وأسس عام ١٧٧٤ مدرسة لتعليم أبناء الفقراء. **وقد تأثر** بستالوتزي بآراء جان جاك روسو فى التربية التي عرضها فى كتابه الشهير «إميل». وذهب الى أن **التربية الصحيحة** تقوم على الممارسة العملية ومزاولة الحرف المختلفة وأهمها الفلاحة والزراعة. وكان يرى ـ متأثراً فى ذلك بالفكر التنويري ـ أن باستطاعـة **أولاد الفقراء** تربية مداركهم وملكاتهم عن طريـــق الفنون الصناعية والمهارات اليدوية. ووظيفة التربيـة والمدرسة هي **إيقاظ** مواهبهم الكامنة، ومساعدتهـم على اكتشاف قدراتهم.

ونشر بستالوتزي قصته التربوية المعروفة «**ليونارد وجرترود**» (١٧٨١ـ١٧٨٧)، ومضمونها هو قدرة المرأة على الاصلاح وغرس المبادئ البناءة والأخلاق العملية الفاضلة عن طريق نفوذها ومشاعرها السامية وتمكن بستالوتزي عام ١٧٩٨ من تأسيس معهد تربوي بمدينة ستنز، ومن الاشتراك مع مجموعة من التربويين فى وضع آرائه التربوية موضع التنفيذ

ويمكن تلخيص آراء بستالوتزي التربوية فى كلمات **قليلة: فالتجربة والممارسة ـ كما يرى ـ هما أساس** كل معرفة، فالمعرفة تنطلق من الرؤية والتجربة، ومن الضروري بالمثل أن ترجع المعرفة الى الأساس الذي استخلصت منه وأول ما عني به بستالوتزي أن يجعل اعتماد تلاميذه على التجارب العملية فى العلوم الطبيعية والرياضة، بل وفى الدين والأخلاق والتعامل مع الآخرين وعلى المربي أن يعوّد تلاميذه على الملاحظة والاعتماد على الحواس وعلى تربية ملكـاتهـم اللغوية منذ اليوم الأول عن هذا الطريق.

ليس هدف التربية الأولية هو حشو عقول الأطفال بحقائق العلوم وإنما إنمـاء قواهم العقلية، ويجب «أن **ينتج العلم قوة، وأن ينتج التعليم مهارة**»، لا أن تكون نتيجة التعليم افساد العقل والنفس والروح.

ويجب أن تقوم العلاقة بين المعلم والمتعلم على أساس الاحترام والفهم المتبادل، وعلينا أن ندرك بأن محـور التعليم ليس المعلم وإنما المتعلمون.

ليس التعليم غرضاً أصلياً، وإنما هو وسيلة لغاية سامية، ويجب أن يتدرج وفقاً لقوانين النمو وعلـــم النفس

قد أصبحت هذه الآراء بديهية، على الأقل من الناحية النظرية، ولكن هذه الآراء استحدثها بستالوتزي وروج لها، فى عصر كان يجهل ما نسميه الآن بعلوم التربية، أو لا يرى منهـا جدوى. والجدير بالذكر أن بستالوتزي لم يكن مربياً بالمعنى التقليدي، وإنما كان مفكـــراً استخلص أفكاره التربوية من خلال نظرة فلسفية شاملة الى الانسان والحياة، ولا شك أن الأفكار التي نـادى بها كانت أكثر أهمية من محـاولاته التطبيقية.

بستالوتزي. طباعة حجرية، وفقاً لرسم من عمل ج. ا. هسوبر، ديسمبر ١٨١٨ ◁

von G. A. Hippius

1746 – † – 1827

مدرسة رودلف شتاينر بمدينة بوخم ، عام ١٩٦٥ ، من تصميم مجموعة هندسة مشتركة

مدارس فالدورف

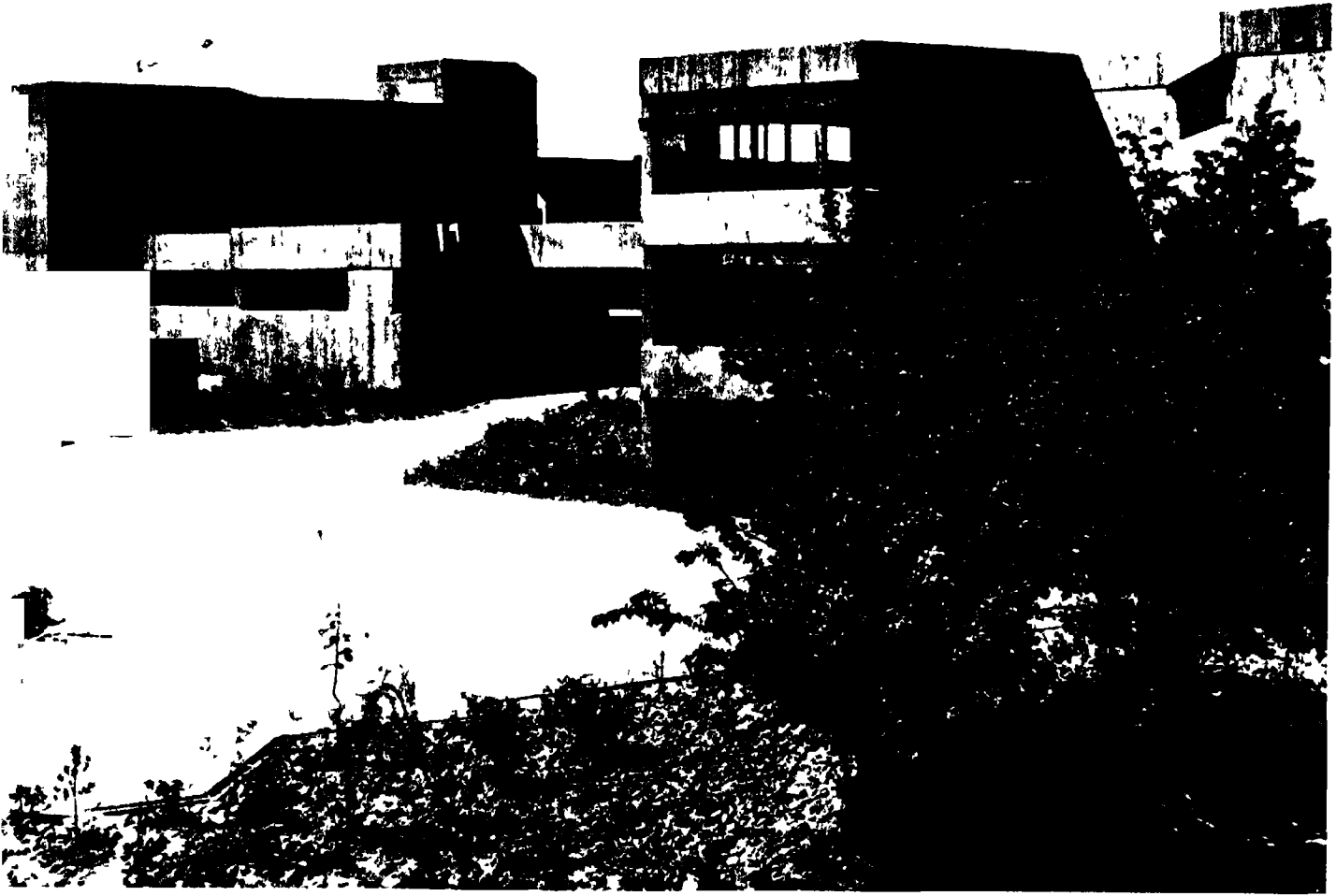
مؤسس مدارس فالدورف «الخاصة» هو رودولف شتاينر [illegible] على أساس فلسفة رودولف شتاينر الطبيعية التربوية المسماة Anthroposophie

وتكون مدارس فالدورف وحدات متكاملة [illegible] هذه المدارس [illegible] وفي هذه المدارس «رسوب» أو «نجاح» في الأعوام الأولى يتعلم الأطفال وفقا لمبدأ المحاكاة [illegible] وفي الأعوام الاخيرة يدرب التلاميذ على حرية الحكم وتقييم الأمور. وتجدر بالاشارة الى أن هذه المدارس [illegible]

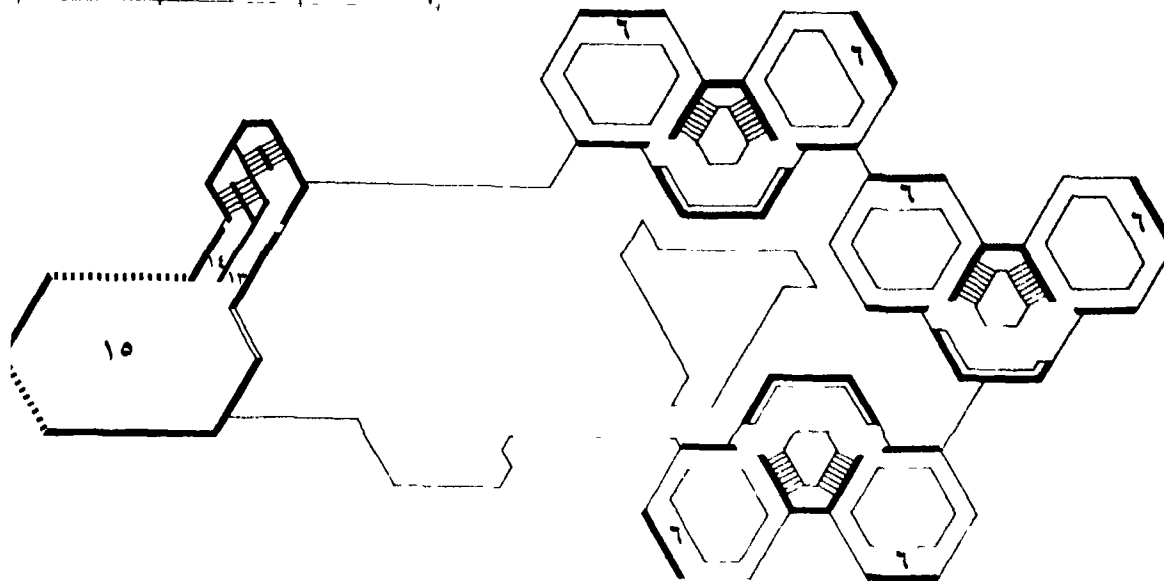
وتنظر مدارس فالدورف الى نفسها كوحدات متكاملة [illegible] كما أنها [illegible] مناهج التربية الحديثة وتسترشد بالبرامج الاصلاحية

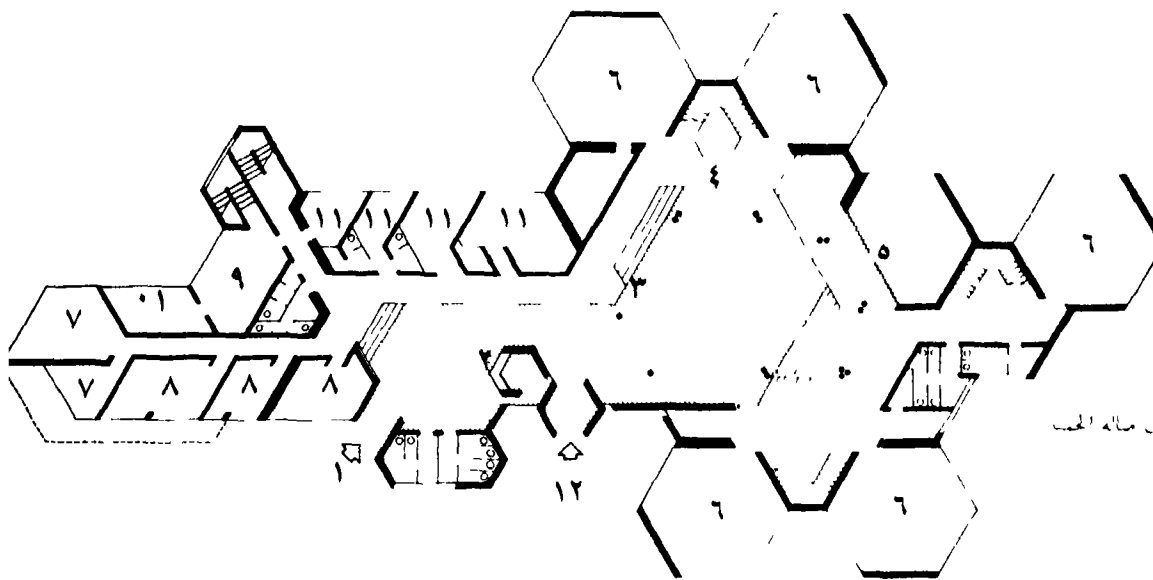
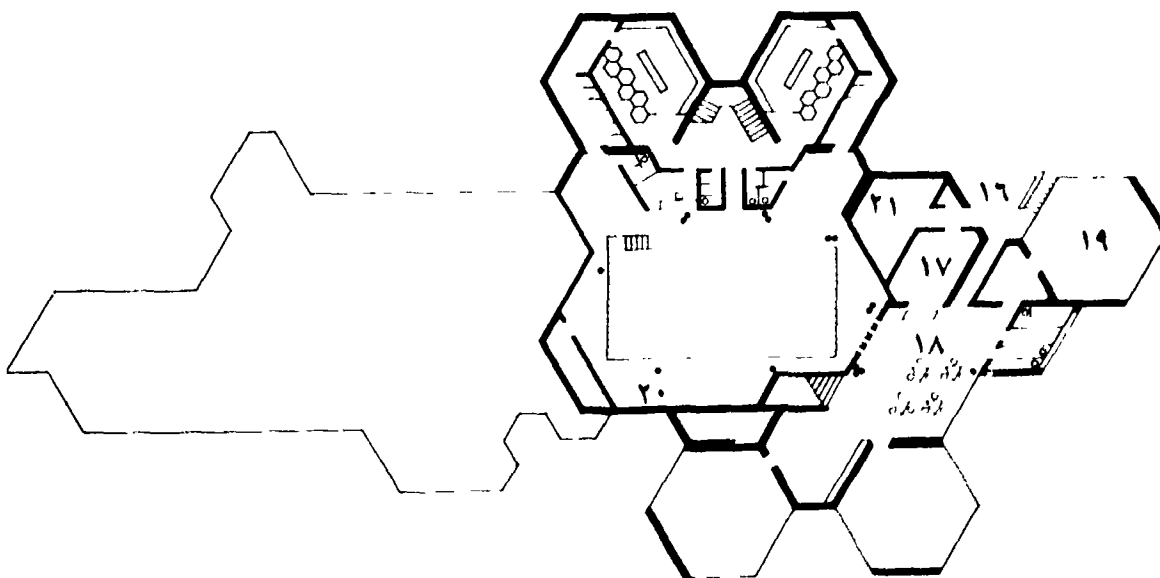
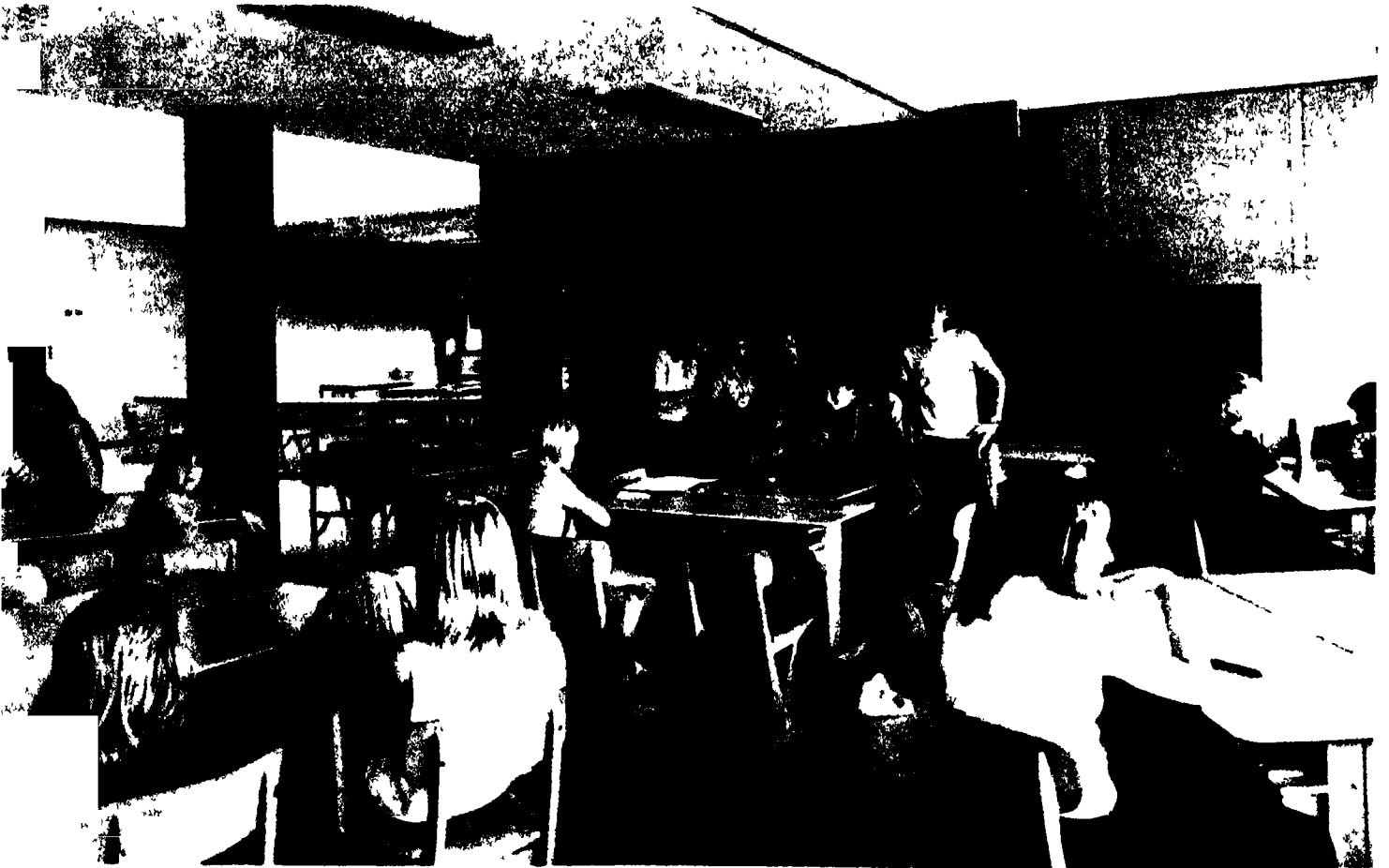
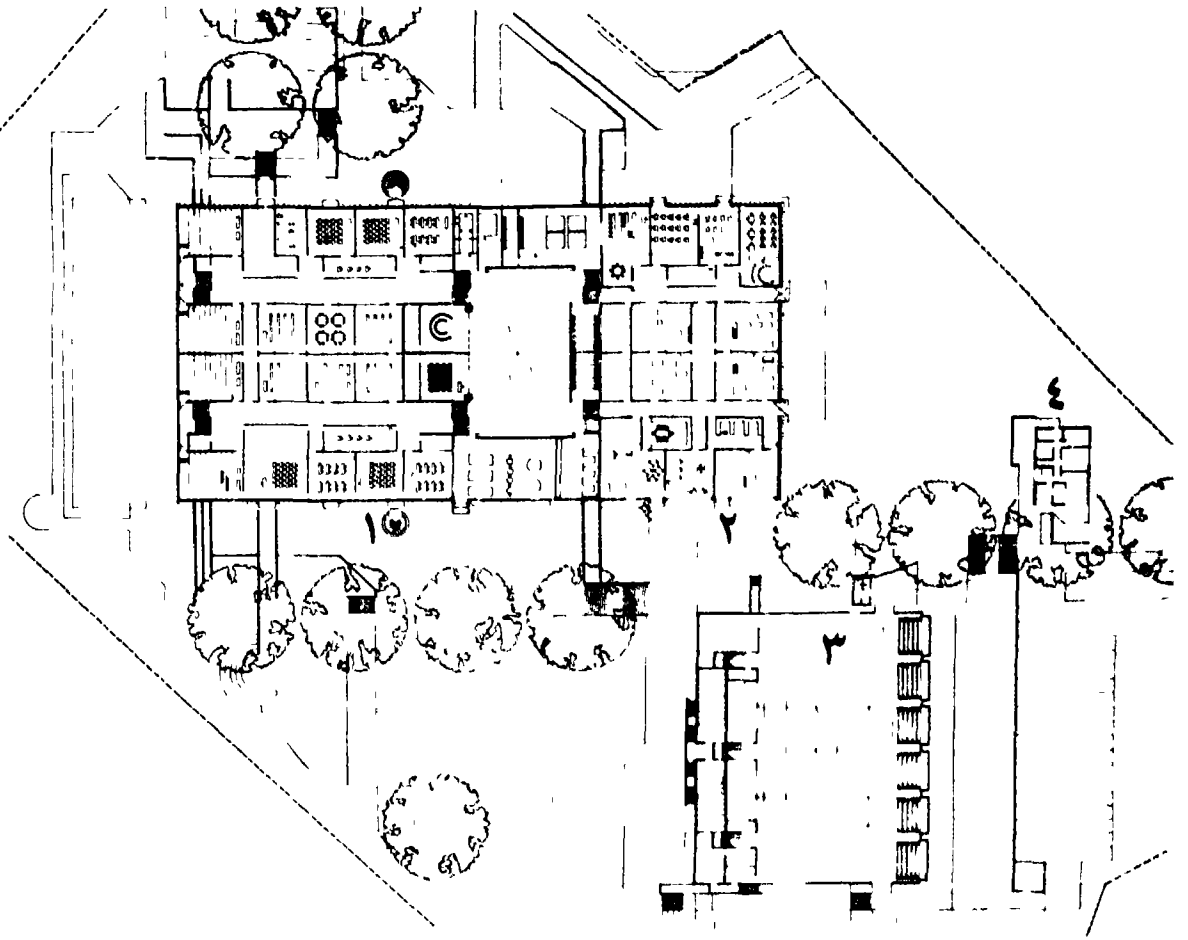
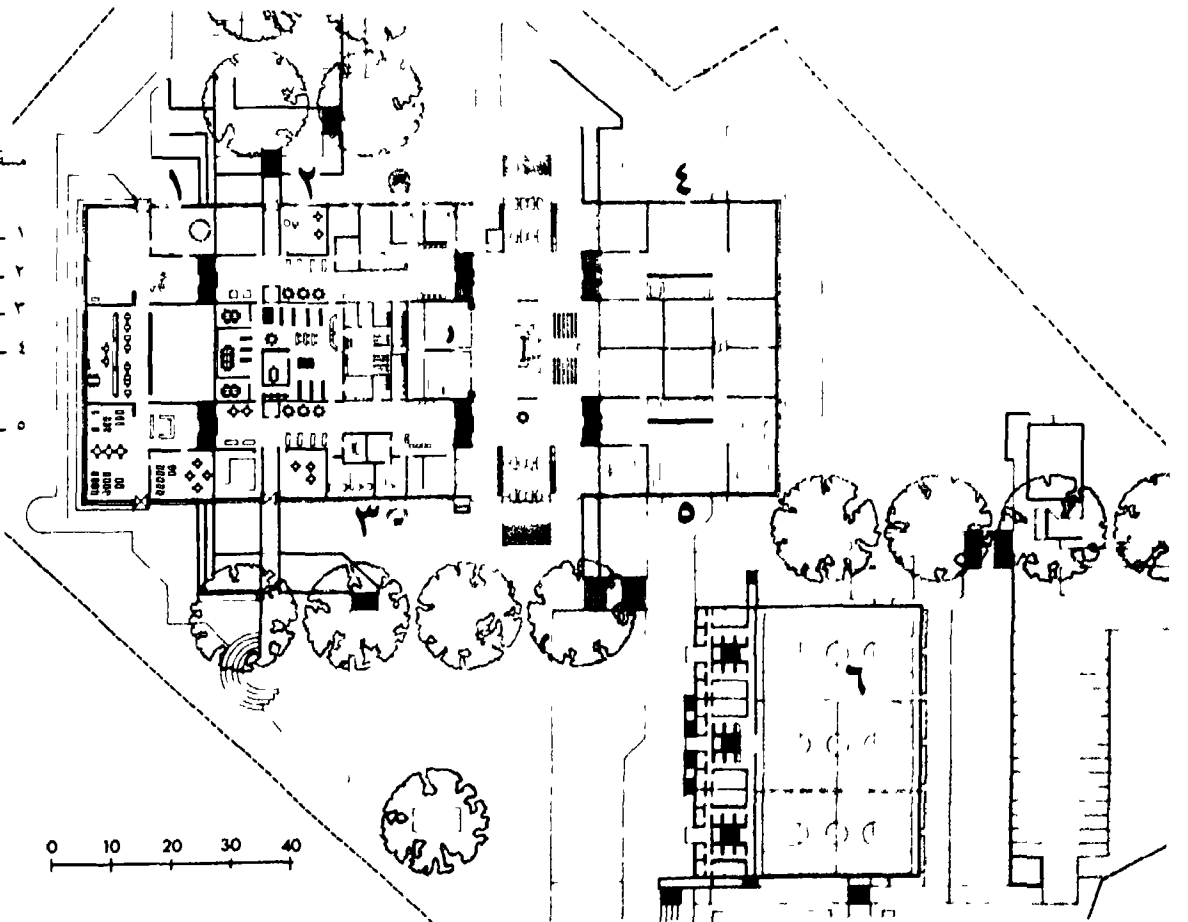
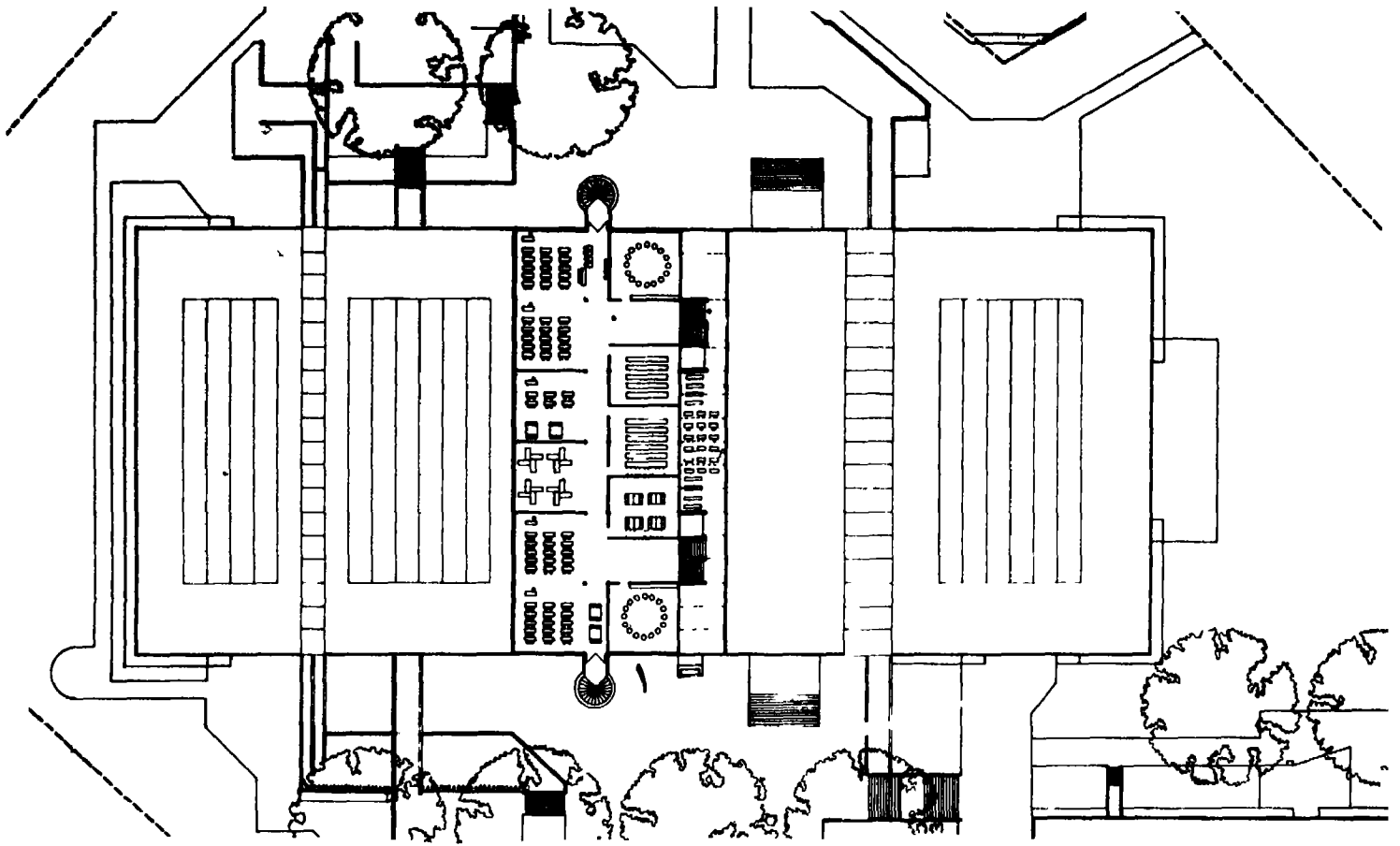
يوجد في ألمانيا ٢٥ مدرسة وفي دول العالم الأخرى ٣٨ مدرسة من مدارس فالدورف.

عمارة المدارس الجديدة

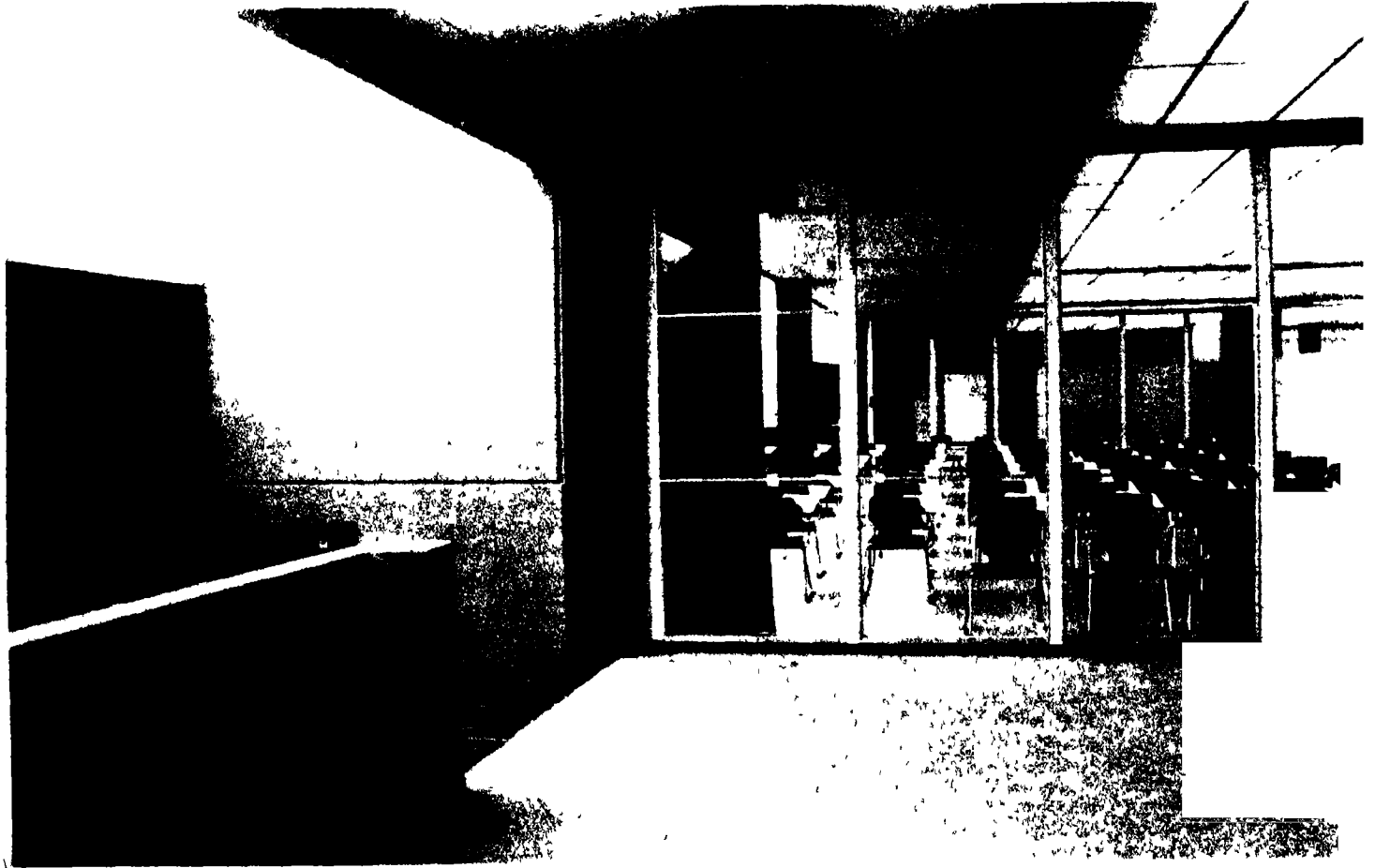
«الأنظمة المدرسية هي أيضا أنظمة اجتماعية. والتخطيط المعماري للمدارس هو جزء لا يتجزأ من تخطيط البيئة» هكذا يقدم اوليدنه وفالتر ماير بوهه Oledne u Walter Meyer-Bohe كتابهما «المدارس الجديدة» المنشور عام ١٩٧٥ بدار نشر ارنست فسموت بتوبنجن Verlag Ernst Wasmuth, Tubingen

مدرسة رايبهايم، روتندورف من تصميم المهندسين فالتر ويا بيتر، ميونخ [illegible]
أعلى المدخل

والكتـاب المذكور يتابع تطور التخطيط في هذا الميدان الهـام من ميادين العمارة الحديثة. ومن الواضح أن نظام «الفصول الدراسية» القديم قد استبدل أخيراً في بلدان عديدة بنظـام القاعـات المتفاوتة في الحجم والتي إلى جانب الأغراض المدرسية تخدم أغراضا ثقافية عـامة أخرى (كما نشاهد هنا في الصور المعروضة لقاعات مدرسة روتندورف الألمـانية)

والمدرسة وفق هذا التصميم الجديد أشبه بمركز ثقافي - يتلاقى فيه التلاميذ والمدرسون والآبـاء، ومنتدى عام للمناقشـات السياسية ولعروض المسرح والسينمـا والحفلات الموسيقية وللمعارض الفنية. ويشير مؤلفا الكتـاب إلى أن معمار المدارس الجديدة يعكس باطراد الاتجاهات الاجتماعية والسياسية السائدة في مجتمع من المجتمعات.

ومن الواجب أن يكون المبدأ الاسـاسي في تصميم مبـاني المدارس هو أن تتيح أقصى درجة من درجـات الاستفادة في الظروف العـادية والطارئة، وبالتالي أن يكون طابعها هو المرونة الشديدة.

وغني عن البيان أن «المدرسة الجديدة» هي انعكاس لتغير صورة العالم ولتغير قيم الحيـاة والتعليم. فلم يعد من المستطـاع الاحتفـاظ بمفهوم الثقـافة الإنسـانية ومثلها الموروثة عن القرون المـاضية. إن المشكلة التي تواجه جميع أنظمة التعليم - وبالتالي مصممي المدارس - هـي تطوير نظام مـدرسي وتربوي متكـامل يسمح بالتكيف المستمر مـع المتغيرات في ميـدان التكنولوجيـا والانتـاج والحـاجـات. فمهمة المدرسة الجديدة أن تعد الجيل الجديد للحياة القائمة، دون أن تخضعهم لما هو قائم.

أعلى المدرسة الشامله بمدينة حلدباح تصميم المهدسين يورحن بريدو وأنتوني كابرول، وهمريد احلر وانه كوسلا۔ دارمشات أسمل قاعة من د

مسقط أفقي ، المستوى الأول
١ ـ العلوم الطبيعية
٢ ـ الهدسة والتكيك
٣ ـ قاعة الحمار
٤ ـ البوات
١
٢
٣
٤
مسقط أفقي ، المستوى الثاني
١ ـ الدروس العامة
٢ ـ الادارة
٣ ـ المدرسون
٤ ـ الدروس العامة
(للمرحلة الأولى، متوسط العمر ٧ سنوات)
٥ ـ الفصول العليا
(من العام العاشر حتى الثالث عشر)
قاعة الحمار
١
٢
٣
٤
٥
٦
0 10 20 30 40

ىتوى الثالث ١ ـ الدروس العامة (للتلاميد ڢى سں التاسعة والعاشرة)

أسفل : قاعة مں قاعات المحاصرات كما تـدو مں الردهة

يورجـن فيشـــر

أوجه الـواقعيـة فى ألمـانيـا

تعريف :
مرادف كلمة Sachlichkeit الألمانية هو objectivity بالانجليزية، و« موضوعية » بالعربية. ولكن هذه الترجمة اللفظية تشير فحسب الى ما انتهى اليه معنى هذا المفهوم أخيراً، ولا توضح المقصود به في المقال التالي عن « أوجه الواقعية في الفنون التشكيلية ».

قد خضع هذا « المفهوم » لمتغيرات متعددة، ومن العسير أن نضع له مقابلا شاملا، ولا بد أن نستحضر في الذهن حين نقرأ لفظ Sachlichkeit انه مشتق من كلمة Sache أو object بمعنى « شيء » أو « متاع »، فهو يشير في الأصل الى الرغبة في النظر الى « الشيء » « كشيء » كما هو، دون أي اعتبار آخر، ودون الأفكار المصاحبة والأخيلة الدخيلة، أي الرغبة في الاقتصار على « الأشياء » وعلى المرئيات والمعطيات، وقد شاع استخدام تعبير Sachlichkeit في ألمانيا بهذا المعنى بعد الحرب العالمية الأولى وما خلفته من دمار مادي ونفسي ومن تشاؤم حضاري وشك، امتد أيضا الى الفن ذاته. وقد استخدم هذا التعبير عامة لوصف حضارة القرن الصناعية حضارة الآلة والمادة والأرقام والواقع وحضارة الجماهير والمدن الكبرى. وفي إطار المعاني السابقة يستخدم مفهوم « الموضوعية » Sachlichkeit في المقال التالي.

•

لم يفت النقاد أن عودة الفن التشكيلي الى تصوير « الأشياء » و« الشخوص » خلال الأعوام الأخيرة هو تكرار لتجربة تاريخية سابقة، ألا وهي تجربة « الموضوعية الجديدة » في بداية العشرينيات من هذا القرن، وكان معنى هذه الحركة الفنية هو الرجوع عن الأساليب الفنية السائدة من قبل، الرجوع عن « التكعيبية » « والتركيبية » من جهة، وعن الموجة « التعبيرية » التي طغت في بداية القرن من جهة أخرى. وقد أشار الدارسون الى أسباب هذه « الموضوعية الجديدة »، فارجعوها الى الأجواء التي انبثقت عنها الحرب العالمية الأولى وما تطورت اليه ثم نهايتها الفاجعة، وما تبعها من أزمة اقتصادية ومن تضخم فاحل قضى على قيمة العملة، مما حدى بالناس الى التكالب على « القيم العينية » (« المتـــاع » و« الأشيـــاء »)، ودفع الفن في طريق « الموضوعية الجديدة » والى تصوير « الأشياء » المرئية والواقع الملموس والتأكيد على ظاهر الأشياء، دون محاولة لاستكناه المغزى أو الغوص الى الأعماق. كانت « الموضوعية الجديدة » ظاهرة أوروبية صرفة. ولكن « الواقعية الجديدة » في أيامنا الحالية قد تبلورت أولا في الولايات المتحدة، ومن ثم كان السؤال عن الظروف الموازية أو المشابهة التي انتجتها. من المعروف أن الولايات المتحدة قد وقعت في أكبر أزمة في تاريخها بعد وفاة الرئيس كندي وتورط الامريكيين في فيتنام بفعل سياسة جونسون ونيكسون، ثم ما تبع ذلك من كساد اقتصادي. فما أصاب الوعي السياسي الأمريكي من صدوع، بالإضافة الى تزعزع الأمان الاجتماعي، يقابله في « الفن » الاتجاه الى التصوير المطابق للأصل والى تأكيد « شيئية » الأشياء، فالدقة الفوتوغرافية في هذا الفن تفصح عن الرغبة في التعرف على أشياء الحياة اليومية من جديد وامتلاكها أو التأكد

نهـا . فالفن التصويري هنا حين يعيد « انتـاج » الواقع ، يحاول التخلص من الشكوك التي أصابت هذا الواقع أو يحاول كبت هذه الشكوك. ولا تناهض هذه الواقعية الفوتوغرافيـة Foto-Realismus الفن التجريـدي السـائد من قبل فحسب ، وإنما تشيح بوجهها أيضا عن تيـار « الذاتية » المتأرجح بين « اللاشكل » و« فن البوب » Pop-Art ومحاولتـه المستمرة وضع تصميمات جديدة لواقع خيـالي . كان فن « البوب » بمثابة الخطوة التمهيدية لرؤية الواقع كـما تصوره آلة التصوير وكـما نشاهده في الإعلانـات التجـارية . ولكن « فن البوب » يطرح أسئلة « ذاتية » عن حقيقة الواقع المعـاصر ، أمـا « الواقعية الفوتوغرافية » فقد طرحت هذه الأسئلة جانبـا ، أو بتعبير آخر أنهـا قد تركت مهمة الإجـابة عن حقيقة الواقع الى « عدسة » الكاميرا .

هذه « الموضوعية » Objektivismus تناقض أيضا منحى فنيا آخر موازيا لهـا زمنيا ، وهو الفن المسمى ars povera ، فن « الاساطير الخـاصة » التي تحاول رؤية الواقع بعقل الطفل الذي يكتشف العـالم لأول مرة وتحـاول التعبير عن الواقع بابسط الوسائل و« الوسائط » . وبديهي أن هذا الأسلوب الفني ليس شريكا « للواقعية الفوتوغرافية » ، وإنمـا يمثل بايغاله في « الذاتية » الى أقصى الحدود النقيض المضاد ، وليست بينهما روابط ما خفية أو ديالكتية .

نصادف نفس الموقف في المـانيـا الاتحـادية . فالواقعية واللاواقعية يمثلان طرفي نقيض ، ولكن يبدو أن هناك محـاولات شتى للربط بينهما وعبور الهوة التي تفصلهما .

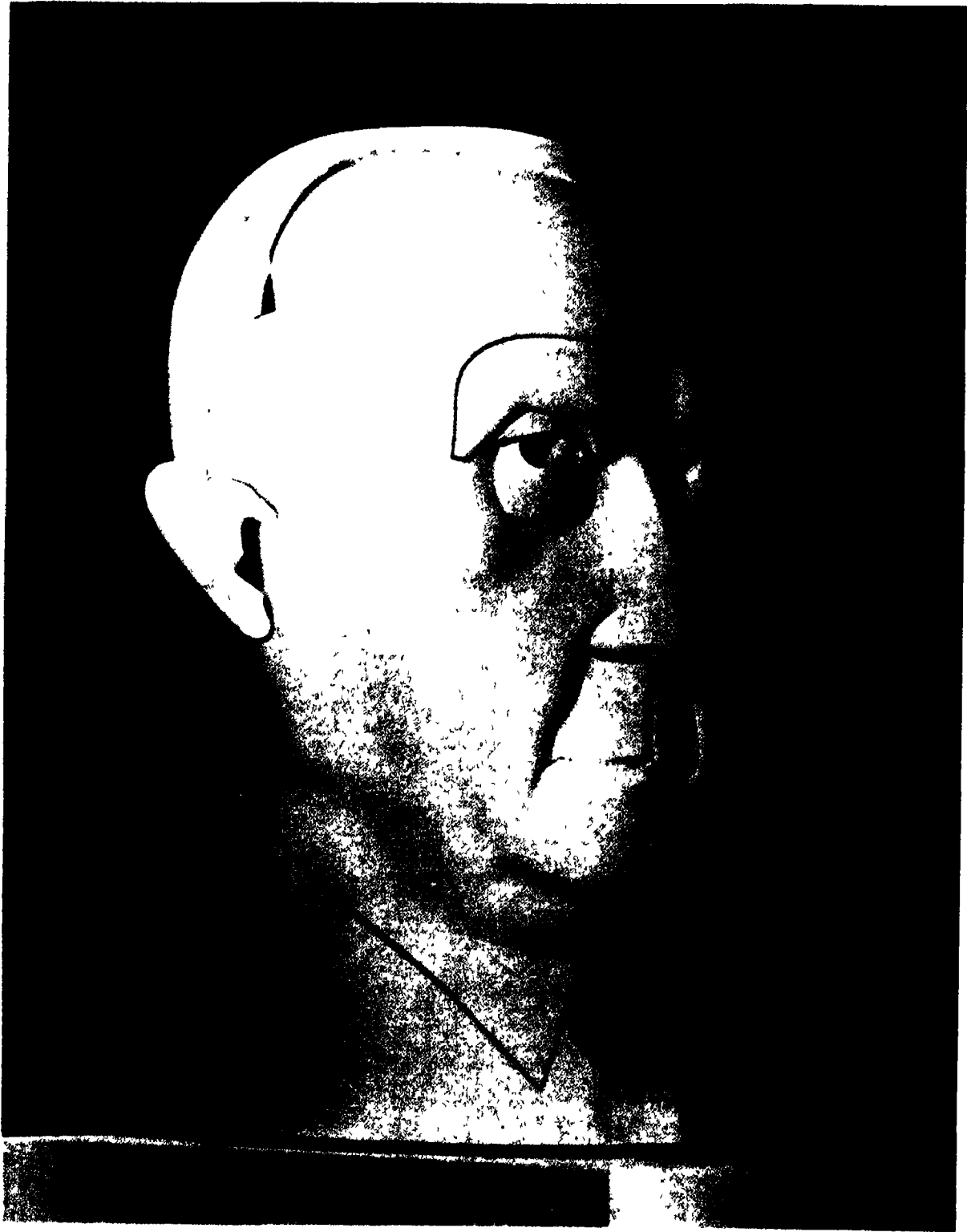
لم تكن الواقعية الفوتوغرافية في صورتهـا الرديكـالية هي القاعدة في ألمـانيـا الاتحـادية . فلو اخذنا الرسـام جرهـارد ريشتر G. Richter على سبيل المثـال ، فسنجـد انـه بجانب صور لقطاته الفوتوغرافية المطموسة يرسم أيضا لوحات توضيحية مجردة . وبالإضافة الى ذلك فليست « واقعيته » شديدة التطرف كـما هو الحـال عند الفنانين الأمريكيين . فهو يصور الأشياء كـما تبدو من خلال « الوسائط » الفنية (آلة التصوير ، الإعلانات . . .) أكثر مما يصورهـا كـما توجد في الواقع . فعلى خلاف فناني « الواقعية الفوتوغرافية » الأمريكيين ، فهؤلاء يطمحون أكثر ما يطمحون الى التفوق على قدرة الكاميرا على تسجيل الواقع ، يبدو الواقع المصور في لوحـات ريشتر باهتا غير واضح المعـالم أشبه بالطيف .

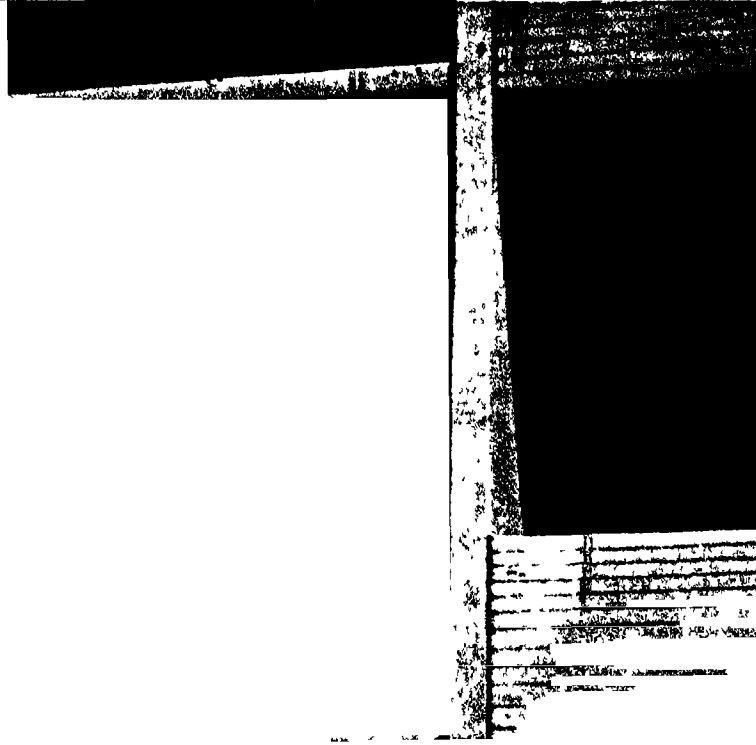
وينطبق نفس الشيء تقريبا على واقعية الرسام مالته سـارتوريوس M. Sartorius ، فهـذا الفنـان يستنـد في لوحـاته في الأغلب على تصاوير الوقائع المـاضية الموغلة في القدم . وبالإضافة الى ذلك نراه يطمس سطوح الأشياء بطريقة شبه انطباعية ، بواسطة خليط مضطرب من الخطوط الدقيقة .

إن نطاق هذه « الواقعية الفوتوغرافية » في ألمـانيا الغربية ضيق للغـاية إذا ما قيس بتيـار « الواقعية الموضوعية » التي تعود أصولهـا دون شك الى حركة « الموضوعية الجديدة » Neue Sachlichkeit في العشرينيـات . اتجهت « الموضوعية الجديدة » إذ ذاك كـما نراها في أعمـال كنولد Kanold وشريمف Schrimpf وشـاد Schad الى التنصل من جميع التيـارات الطليعية السابقة (مما جعلها بشكل مـا تمهيدا للكلاسيكية الزائفة في العصر النـازي) ، ولكنهـا بالرغم من ذلك اعتنقت أيضا مبادىء الفن التكعيبي . بل إننـا نجد بيكاسو ذاته يتحول في لوح أشكـال النساء والمهرجين الضخمة الى تصوير الشخوص دون التخلي عن التنظيم التكتوني الهندسي الواضح للصورة ، الذي كـان من رواده سيزان Cézanne . وقد أثر بيكـاسو وانجريس Ingres وسيزان على « الموضوعية الجديدة » في ألمـانيـا ، هذا بالإضافة الى التعلق الألمـاني القديم بتصوير دقائق الأشيـاء . وتشير على وجه الخصوص المجموعة المسماة تسبرا Zebra (نـاجل Nagel واسموس Asmus واولريش Ubrich واشتورتبيكر Störtebecker) الى هذا التراث . ويضيف الرسـامـان جنكينجر Genkinger وبيرنـد Berndt الى ذلك الألوان الزاهية تحت تأثير فن البوب ،

بون أرييم ، من زاوية أخرى ، ١٩٧٦ تصوير جاليري بول ، برلين

فرانس حيرتش ، وجه ، جان فريدريك شيدر ، جاليري مدينة فولفربورج

يواخيم شميتاو شخوص نسائية نصف تحمل باروكة، ١٩٧٤

لويس بيور   آراء رجل من رجال الدولة، ١٩٧٤

هبر بيتر درويتر ، حمام عمومي ، ١٩٧٣

مارتين أوليح (من مواليد عام ١٩٤٥ بمقاطعة توريح، ويقيم حاليا بمقاطعة كارلرروه)، مساكن تمليك

هذا في حين يخفف بيتر درهر P. Dreher من غلواء اللون تماما مضفيا على اللوحة مسحة رومانسية شاعرية، وبذلك يواصل بشكل ما التراث الرومانتيكي الألماني كما مثله كاسبر دافيد فردريش (انظر فكر وفن رقم ٢٤)، على انه في التفاصيل يحتفظ بجو الحياة اليومية المعاصرة واضحا.
من بين الرسامين الألمان مجموعة كبيرة تمثل تيار الواقعية النقدية، ويجب أن نميز بينهم وبين الواقعيين الاشتراكيين، رغم اتجاه النقاد الإيديولوجيين الى الربط بينهما. وفي السنوات الأخيرة قام نقاش عارم حار حول الأبعاد السياسية للفن الملتزم، ولكن هذه الموجة قد انحسرت أخيرا. فقد أوضحت معارض الفن السياسي المختلفة الحيز المحدود الذي يدور فيه هذا الفن، كما بينت الخبرة اليومية حدود الفاعلية التنويرية والتربوية لهذا الفن السياسي إذا ما قيست مثلا بالأثر المتخلف عن مقالة افتتاحية في الصحف أو القدرة الإيحائية لتعليق تليفزيوني. ويمكن أن نصف التزام الواقعيين النقديين المشار اليهم بأنه التزام خلقي أكثر منه سياسي حزبي. وعلى أية حال فالقناعات السياسية لهؤلاء الفنانين لا تنعكس بطريق مباشر على إنتاجهم الفني. إن صراع هؤلاء الفنانين مع «الشكل» يصل الى حدود اللاشكل والى التجريد. فقد بدأ مثلا الرسام سيجفريد نيوهوزن S Neuenhausen كفنان تجريدي، ثم اضاف الى التجريد عناصر من الفلكلور، نقلا عن أقنعة الكرنفال وعرائسه. ونلاحظ أن «الموضوعية الجديدة» في العشرينيات قد استوحت أيضا الفن البدائي وتأثرت به، فما يبدو في لوح «الموضوعية الجديدة» من «واقعية سحرية» هو من نتاج التأثر بطرق التعبير «الجامد» المشابه لتعبير الدمى المألوف في فن الهواة. فالواقعية النقدية عند اوتو ديكس O Dix أو عند جورج جروش G Grosz تستعين بالقدرة التعبيرية لأوضاع الجسد الغريبة والوجه الجامد. وهكذا ترتبط هذه الواقعية ارتباطا وثيقا «بالتعبيرية» التي عمدت إلى التشويه والتحريف لتصعيد القدرة التعبيرية وتجاوز الواقع. فالواقعية النقدية والواقعية الموضوعية لهما جذورهما السابقة، ورغم هذا الارتباط فالمضامين مستمدة من الحاضر القريب.
فكلوس فوجل جزانج K. Vogelsang هو وريث الرسام جورج جروش G Grosz، وهو يصب سخريته اللاذعة على أنماط الناس المعاصرين وعلى مسار الحياة المعاصرة، فوجهة هذا الفن اجتماعية نقدية، على أنه دون أبعاد سياسية جديدة، وهدفه مساندة القدرة النقدية والخلقية للمشاهد. وهذا الفن الواقعي يعتبر واقعيا أيضا من حيث تقييمه لقدرته على التغيير الاجتماعي، فهو أقرب في ذلك إلى الكاريكاتور السياسي الذي يمتع العقل.
ولا تختلف عن ذلك كثيرا الواقعية الساخرة المازحة كما تمثلها شخوص يوحنا جرتسكه J. Grützke وتوماس بايرله Th Bayerle، وإن مال الأول إلى الضحك الأصفر والثاني إلى المراح. ومن الواضح أن الأول قد تأثر بمدرسة الرسم الاكاديمي الساحر في القرن الماضي والثاني بفن الكاريكاتور المستوحى من الخطوط الخارجية للأشكال.
كذلك عبر تراث «التعبيرية» عن نفسه فيما سمي بحركة «التشخيص الجديد» Neue Figuration. وقد استعارت هذه الحركة الكثير من ملامح رسوم الأطفال ورسوم الحوائط، ووجدت لها أنصاراً في ألمانيا، مثل هنز بلتشيك H. Platschek ومجموعة ميونيخ «شبور» Spur (بريم Prem وفيشر Fischer وتسيمر Zimmer والرسام مارتن شميت M Schmid، وتلاميذ الرسام التعبيري المتاخر حريز هابر Grieshaber (شانز Schanz وانتيس Antes واشتورر Stohrer). وقد ساهم انتيس في تدعيم أسس هذا الاتجاه من خلال حواره مع الرسامين التشكيليين ليجر Léger وبكمان Beckmann. ونجد «الشخص» في لوحه أشبه بشعار مسطح، في حين يتجه مثلا هنكه Hancke وكيتسل Kitzel وبرود فولف Brodwolf وفوسمان Fußmann الى الاهتمام بطبيعة الشخوص اللدنة الهشة وما ينعكس عليها من آثار بربرية العصر.
ونلاحظ أيضا تأثر الفن التصويري أخيرا بالانطباعية

الألمانية الماضية، واتجاهه إلى الارتفاع بالوسائل الانطباعية إلى «التعبيرية»، كما فعل كوكشكا من قبل. ومن رواد هذا الأسلوب كلوس اربولد K Arnold وجورج بازليتز G Beaslıtz وماكس كاميسكي M Kamınski وماركوس لوبيرتز M Lupertz وهرمان البرت H. Albert وكذلك كلوس بوسمان.

وتبدو السريالية الجديدة في صورتها التقليدية، ويطلق عليها الناقد رينيه هوكه R. Hocke حركة «المانريزم الجديدة» Neo-Manıerısmus. ويرى هذا الاتجاه في الرسام دالي Dalı مثله الأعلى، ويتجه مثله إلى قلب الجماليات رأسا على عقب وتحريمها إلى العبث. ولا غرابة أن نجد الفنانين فوندرليش Wunderlıch وينسن Janssen يوغلان في اقتناص مقاطع الصور مباشرة من أعلام الفن الكلاسيكي والرومانتيكي، ويبالغان في ذلك إلى حد الابتذال والاصطناع الدرامي. ونرى الفنان تومكينز Thomkıns ينكب على حيل المتامورفوره (الصور المشوهة)، وبالرغم من ذلك فمنحاه يحمل بصمات فن التصوير الحديث كما طوره بول كليه. ويلاحظ اهتمام فن التصوير بوضع الشكل موضوع التجريب، كما نشاهد في صور الشخوص التي تستخدم «الشخص» في المقام الأول كمجموع من المقاطع المستقلة المنفصلة لأغراض هندسة الشكل واللون. ومن فناني هذا اللون جيكلي Geccellı ومندهوف Mındhoff ودورنج Dorıng وباشلاكوف Baschlakoff. ويقف هؤلاء على حافة الواقعية. ولا شك أن «التكعيبية» هي المدرسة التي تخرج منها فن التشخيص التركيبي، فهي تتمسك بمبدئه الأساسي القائل بوجوب تطابق الصورة مع مسطح الحائط، أي أن تتشكل على هذا المستوى دون أن تكتسب أبعاداً أخرى، أى دون أن تفتح نافذة في الحائط.

ويلتزم بهذا المبدأ منحى آخر من مناحي تصوير الشخوص، يمكن أن نطلق عليها «الواقعية الانتقالية» وتقوم على التجريد النسبي وعلى التلميح، وتمثلها أعمال كريج Krıeg وبشانج Baschang وفوره Voré، فهؤلاء يصممون الشخص كطيف أو صورة خيال ظل أو ظل منعكس على حائط.

وإجمالا فالرسم التشخيصي في الفن الحديث وخاصة في ألمانيا شديد التنوع، مثله في ذلك مثل الرسم التجريدي. ويقف الإنسان في بؤرة هذا الفن كموضوع للعرض والتصوير لأسباب شكليه وسيكولوجيه وسوسيولوجية. على أن فن التشخيص لم يقص فن التجريد عن مسرح الحياة الفنية، بل يمكن القول إن تصوير الشخوص قد نشأ في حالات كثيرة كرد فعل للفن التجريدي مع استخدام وسائله وتطويعها لأغراضه الخاصة، مما يجعل أيضا فن الشخوص الجديد شيئا بين بين. ونلاحظ بوضوح نزعة هذا الفن المستمرة إلى الرجوع الى تاريخ الفن والى استلهام روائعه القديمة والحديثة. وفي بعض الحالات تؤدي هذه النظرة الى الوراء الى حلول سلفية بالية، على أنها في حالات أخرى تعني تعميق الوعي التاريخي للفن الحديث، واحياء الموروث كسند للإبداع المستمر.

O Grossherziger und Erbarmender
seı gelobt, o du Allmachtıger!
Vater aller Geschöpfe.

Deine Nahrung kauft man nicht.
Du alleın gibst einem jeden
das, was dıe Menschen nicht verkaufen können.

Der Weise kennt die Berechnungen nicht,
er hat keine Schulden, keine Sorgen.
Warum fürchte ich dıch, o Hunger?

Si Mohand (Mehand Ath-Irathen) Aus: Krankheıt und Entsagung

د. مصطفى مـاهر

نسبية الحقيقة

بين بـاول شاللوك ومحمد كامل حسين

«إننا نجهل ماهية الأشياء وحقيقتها المستقلة عن إدراك الحواس جهلا تاما. إننا لا ندري من الأشياء إلا كيفية إدراكنا لها.» بمعنى أننا ندرك من الأشياء بقدر ما نستوعبه منها بإدراكنا الحسي والعقلي، وبمقدار ما تخلفه أو تثيره لدينا من إحساسات وصور، ووفق ما لدينا من خبرة.

ليس في وسعنا أن ندرك العالم في حد ذاته، أي كما هو هو في الحقيقة، وإنما ندركه من خلال عقل يتأمله ومن منظار إنسان يتطلع اليه.

عرض «نظرية المعرفة» هذه إيمانويل كانت في مؤلفه الشهير «نقد العقل الخالص»، وصارت هذه النظرية فيما بعد من المعارف العامة.

وقد انعكست «نظرية المعرفة» هذه على الأدب وعلوم الأدب، إذ أوضحت أن الكاتب أو الراوي الذي يتصور أو يدعي أنه يصور الحقيقة كما هي، أو تصويرا موضوعيا تاما دون نقص أو زيادة، إما سادج أو مخدوع، فهو في جميع الحالات يصورها من خلال منظار[1]. وقد واجه الأدباء هذه القضية بوسائل متعددة. والمقال التالي يعرض لجانب من هذه القضية عن طريق المقارنة بين قصتين، إحداهما عربية والأخرى عربية.

•

وقفت طويلا عند قصة «جريمة شنعاء» لمحمد كامل حسين وقصة «إدوارد» لباول شاللوك[2]، فقد جذبني ما بينهما من تشابه في المعالجة على الرغم من أن كلا منهما قد كتب مستقلا عن الآخر، ومن أن احتمال اتباع أحدهما الآخر غير قائم على الإطلاق. ويكاد الاهتمام الأول لكليهما في القصتين أن يكون متجها إلى التأكيد على نسبية الحقيقة. ولست أعني بذلك نسبية الحقيقة في حد ذاتها، ولكن نسبية الحقيقة كما يدركها الناس أو كما يتصورونها. وكأنما تتوسط الحقيقة الخالصة مجالا على هيئة شكل هندسي كثير الزوايا يقف في كل زاوية منه إنسان يتطلع إليها، فهو يدركها من وجهة نظره الذاتية وهو يختلف في تأويلها عن الآخرين. فماذا يفعل الأديب الباحث عن الحقيقة؟ هل يتجاوز هذه الاختلافات وينصرف عن هؤلاء الواقفين في زوايا الشكل الهندسي ويندفع وحده إلى الحقيقة فيدركها هو ويصورها؟ لا شك أن هذه طريق من الطرق التي سلكها الأدباء ويسلكونها. ولكنها ليست الطريق الوحيدة. فهناك من سيعترضون عليها ويقولون: إن الأديب انحاز إلى زاوية بعينها وقدم لنا صفحة من جوهرة كثيرة الصفحات، فلم يزد عن الوقوف في ركن من أركان كثيرة وأرسل منه سمعه وبصره وعقله وقلبه، وترك الأركان الأخرى كلها، فجاءت حقيقة ناقصة.

وهكذا تولدت أساليب المعالجة التعددية. فهذا هو جونتر جراس Gunter Grass في رواية «تخدير موضعي» Örtlich betaubt يعدد المستويات التي تقوم عليها

---

1) يعود الفضل في إبراز هذه القضية لأول مرة في ميدان الأدب إلى المؤلف التالي

Kate Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910

2) انظر «ألوان من الأدب الألماني الحديث» دار صادر، بيروت ١٩٧٤

العلاقات بين الناس والحقيقة ويتبع طريقة الخطوط المتوازية أو طريقة الطبقات التي يقوم بعضها فوق البعض الآخر فى وقت واحد أو طريقة المستويات المتزامنة. أما محمد كامل حسين فهو يعدد المستويات أيضا، ولكنه لا يصفها متوارية متزامنة بعضها فوق البعض الآخر، بل يرتبها متجاورة متتالية متعاقبة. ولنا بعد أن نطالع التقريرات المتعددة أن نُقيّم نحن - القراء - الحقيقة، لأن الأديب لا يقيمها لنا، وإن حرّصا على تغليب سبيل على سبيل، ومفهوم على مفهوم. كذلك يفعل پاول شاللوك في قصته التي ظهرت بعد قصة محمد كامل حسين بأكثر من عشرة أعوام.

والأديب العالم محمد كامل حسين غنيّ عن التعريف، فليغفر لي هذه السطور الموجزة التي يدفعني الحرص على الوضوح إلى تقديمه بها. ولد محمد كامل حسين فى عام ١٩٠١ ودرس الطب في مصر وانجلترا وأثبت حدارة فائقة في ميدان تخصصه الدقيق وهو جراحة العظام كما برع في الأدب قصاصاً وناقداً ولغوياً، وظهر بتأملات فلسفية وأخلاقية تشهد على نبل المقصد وعمق الفهم. وتقلب بين المناصب المختلفة فكان أستاذاً وعميداً ومديراً للجامعة، ونشر رواية «قرية ظالمة» - التي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والهولندية - ومجموعتين من المقالات باسم «متنوعات»، وكتاباً في الأخلاقيات بعنوان «الوادي المقدس» وأعمالا مختلفة مبعثرة في المجلات قد نجد بعضها فى مجلة «الكاتب المصري» وفي «مجلة الهلال» وقد لا نجدها فنستعيرها من الأديب نفسه يخرجها لنا من بين أوراقه الكثيرة.

وهكذا أعثرتنا المصادفة على قصة «جريمة شنعاء» التي ظهرت فى مجلة الهلال بالقاهرة عدد مارس ١٩٦٢ الصفحات من ٦٧ الى ٧٦. وتدور القصة حول شاب في العشرين من عمره قتل بنتا عن غير قصد فحكم المجتمع عليه - أو الإنسانية - بالموت. وقد تظن لأول وهلة أن الجريمة الشنعاء واضحة كل الوضوح، فهي جريمة هذا الشاب الذي قتل البنت، ولكنك لن تلبث أن تشك في هذه «الحقيقة» وتتساءل عن إعدام الشاب الذي دفعه حرمان تولد عن الظروف الاجتماعية الشاذة إلى محاولة التقرب إلى بنت جميلة مغرية ليحس بآدميته فإذا بها تموت بين يديه دون أن يكون قد عمد إلى القتل أو تمناه، أليست هذه جريمة شنعاء أخرى؟ أو لعلها أن تكون هى الجريمة الشنعاء؟

هذه التساؤلات لا تعني أن القضية تفتقر كل الافتقار إلى البيانات الثابتة التى لا يصل إليها الشك، أو التي يحور لنا - من وجهة نظر الأديب - أن نبني عليها رأينا. فهو إذا كان يبدأ القصة بفعل «تساءل» جاعلا من التساؤل سبيلا إلى قضيته، وإذا كان يدعم هذا التساؤل الشك منذ البداية حيث يصور الشاب بعد الاستماع إلى حكم الإعدام وقد ارتاح باله بل نعم بما يمكن أن يكون السعادة، فهو في الفقرة التالية يعرض بياناته على خير نحو يعرض عليه العلماء بياناتهم. والأديب لا ينسى في الوقت نفسه موضوعه الأساسي الذي شغل به في كثير من أعماله: مقتل إنسان واحد على أمل محو عار أو خطيئة الإنسانية (انظر: قرية ظالمة، وانظر أيضا: الوادي المقدس ص ١٣٨ و١٣٩ مثلا).

تقول البيانات إن الشاب كان فى العشرين من عمره، وإنه كان يعيش في مدينة صغيرة، في مكان ما على ظهر الأرض، حيث يعيش الناس، حيث تعيش الأنسانية. (ولعلك تجهد نفسك فتستنتج أنه يعيش في انجلترا مثلا، ولكنك لن تنتفع من هذا الاستنتاج فى قليل أو كثير) وتقول البيانات إن الشاب لم يعرف له أبا، وإن أمه كانت شرسة الطبع، شديدة البؤس في وقت معا، وإنه لم يجد إنسانا يرحمه أو يعطف عليه، وإنه كان قذر الجسم والملبس كأنه حيوان أو كلبٌ -، يعيش على هامش المجتمع، حتى خطر بباله أن يدخل في زمرة البشر، فنفذ إلى الكنيسة واستعمل حقه في المشاركة في البر بالفعل لا بالتلقي، ثم استعمل حقه في رؤية

النور والجمال والاستماع إلى الصوت الحلو والنغمة العذبة، وشم الرائحة العطرة، حتى اكتشف المرأة وتحركت نفسه نحوها بما تتحرك به نفس الرجل نحو المرأة. وأطلق ذات يوم لنفسه العنان فدعا إليه فتاة جميلة من الطبقة الرفيعة، فلما نفرت منه مشمئزة من منظره، جذبها بقوة وأطبق على عنقها، وأسكتها وضربها في أعلى بطنها. ووجد معها النعيم الذي كان يحلم به ولم يفطن إلى أن الحياة أخذت تفر رويداً رويداً في الجسم الناعم الدافيء الجميل، حتى أقبل الناس ورجال الشرطة من بعدهم وشهدوا جريمة الاغتصاب في آخر مراحلها وصعقوا لمنظر الحسناء وقد أصبحت جثة هامدة ولمنظر الشاب القذر وقد وقف هادىء البال وكأن شيئا لم يحدث

هكذا يصور لنا محمد كامل حسين ذلك الجزء من الحقيقة الذي لا يشك هو فيه، ولا يريد لأحد من قرائه أن يشك فيه ثم يرتسم المجال ذو الزوايا الكثيرة ويقف الشاب وسطه ويتحد أفراد من المجتمع أمامهم في هذه الزوايا وينظر كل منهم إليه ويحدث بما يراه.

هذا هو ضابط الشرطة: «ودهش الضابط وخرج لينظر إلى المتهم وهو يحسب أنه سيجد نفسه أمام مجرم من الطراز العنيف. وكان قد لقي في حياته عدداً من كبار المجرمين فأصبح خبيراً بما يكون فيهم من سمات، ولكنه وجد شاباً أقرب إلى الوداعة منه إلى الشر، وأقرب إلى البلاهة منه إلى الإجرام»

رأى الضابط في الشاب الوداعة والبلاهة. أما أصدقاء الفتاة وأهلها فكان الشاب في نظرهم هو «الوحش المجرم». فماذا عن كبار المجرمين في السجن؟ لقد «عصوا عليه واشمأزت نفوسهم على طول عهدهم بالإجرام أن يكون بينهم من تبلغ به الخطة أن يفعل فعلته هذه. وكأنه قد جلب بذلك على الإجرام والمجرمين عاراً لا يقبلونه.»

وتتضح طريقة النظر إلى الحقيقة من زوايا مختلفة وضوحاً كبيراً عندما ينتقل الأديب إلى تصوير المحاكمة. المدعي العام له زاويته المنفصلة المتباينة المتميزة. والأديب يحرص على هذا التباين والتميز فيستخدم أسلوب الحديث المباشر أكثر مما يستخدم أسلوب الحديث غير المباشر، ويستخدم معه ما يمكن أن نسميه أسلوب الحديث نصف المباشر، حتى يخرج به كوامن نفوس الجالسين في المحكمة أو الصالحين بالمحاكمة. ويبدأ المدعي بكلمات تعبر عن جهله بـ«الحقيقة النسبية»:

«. . . فهي سهلة واضحة المعالم، لا يشك أحد في وقائعها، وفي دلالة هذه الوقائع . . . أما الوقائع فقد ثبتت بما لا يدع مجالا للشك فيها . . . والطبيب الشرعي يجزم . . . وإذا أخذنا بقول هذا الخبير، وليس لدينا ما يدعو إلى الشك في صدق خبرته . . . الخ».

وانه يريد أن يظهر أمام مستمعيه بمظهر المطمئن إلى الحقيقة المطلقة ولكنه سرعان ما يفتت الحقيقة وينسف هذا الاطمئنان عندما يمرح عباراته تراكيب مثل «لا أعرف في تاريخ القضايا قضية تشبه قضية اليوم.» أو «الطبيب لم يستطع الجزم . . . .». والنتيجة التي يصل إليها هي. «فالمعقول أن يكون هذا الرجل قد قتلها وهي سائرة في الطريق ثم حملها إلى الركن المظلم الذي وجدت فيه . . وليس لنا أن نتخذ من ذلك (= قول المتهم للمحقق «أهي كانت ميتة؟») دليلاً على أنه لم يقتلها أو أنه لم يرد قتلها إنه اخترع هذا القول اختراعاً . . . فمن الذي يبلغ به الجهل أنه لا يعرف الميت من الحي . . . وإذا كان قد قتلها فقد قتلها عمدا ليبلغ منها مأرباً يعلم حق العلم أنه لم يكن ليبلغه لو كان فيها رمق من حياة . . . وثوبها الممزق يدل على أنه أصر على بلوغ غايته منها حتى بعد الموت.»

وتتضح نسبية الحقيقة على نحو متزايد. فما يقارن المدعي العام المتهم بالكلب حتى تصاب امرأة في القاعة بغثيان شديد «ولم يشك أحد أن هذا الغثيان إنما أصابها لهول ما تصورته عندما تخيلت هذا السفاك يفتك بالفتاة الجميلة الصغيرة.»

هذه هي الحقيقة «الظاهرية»، ولكنها ليست الحقيقة

الخالصة، لقد تذكرت أموراً بعينها من حياتها الخاصة فتكرر غثيانها. والشيء الخطير هو أن «الإنسانية» المجتمعة في قاعة المحكمة ربطت هذا الغثيان بالقضية فسيرتها في اتجاه بعينه. لم تعبر المرأة بالغثيان عن رأيها في القضية المعروضة «... إنما أثار حفيظتها أنها ذكرت ليلة عرسها. وكانت صغيرة السن رقيقة. فأقبل عليها زوجها في شدة وغلظة حتى حسبته غولا. وخيل إليها أن زوجها ليس إلا ... وكادت أنفاسها تختنق ثم أصابها الغثيان نفسه الذي تشعر به الآن.»

كان غثيانها إذن شيئاً آخر لا علاقة له بالقضية. بل إن موقف هذه المرأة يحمل - لا أقول تبرئة للمتهم الماثل في القفص - بل تأثيماً لرجل آخر ظاهره الرقة وباطنه الوحشية «رجل محترم هو زوجها الذي يجلس بجانبها».

أدت هذه المرأة دورها - إن جاز لنا هذا التعبير - وخرجت من قاعة المحكمة، وجاء دور إنسان آخر يتوارى وراء قناع آخر: القاضي. فبينما أصيبت المرأة بالغثيان سمعت عبارة «يحب كما تحب الكلاب» أوشك القاضي أن يبتسم عندما سمعها هي ذاتها. ذلك أنه تذكر (على طريقة تداعي المعاني) زوجته عندما داعبته بهذه العبارة: «... فدفعته برجلها، وقذفته بوردة كانت قريبة منها. وهي تحاول أن تجمع بين غضبها عليه ولومها له ومداعبتها إياه. وقالت له إنه يحب كما تحب الكلاب، وضحكت وضحك.» وقد «سرح» فكر القاضي نتيجة لذلك فصاح في الحاضرين دون ما سبب «السكوت من فضلكم»، ودهش الناس، وظنوا أن القاضي اضطرب لشدة ما سمع من وصف الجريمة الشنعاء.

ويظهر فوق أركان المجال ذي الزوايا الكثيرة أشخاص آخرون يحكمون على الواقعة أحكامهم. فهذه امرأة أخرى تشهق وتصاب بالإغماء. ويظن الناس (= الانسانية؟ روح الجماعة؟ المجهول الذي يطلق عليه اسم الرأي العام؟) أن أعصاب المرأة فزعت من عنف المتهم وشراسته. «والواقع أن الفتاة كانت في طبيعتها حدة ... وأن زوجها الشاب ... أرغمها على أن تخفي طبيعتها عنه. ولما حضرت هذه المحاكمة لم تطق النظر إلى المتهم لا اشمئزازاً منه ولكن خوف الرغبة فيه ... ونسيت قصة القتل والموت ولم تذكر إلا رجلاً تدفعه الرغبة إلى المرأة أن يعرض نفسه للإعدام ... ثم اشتد بها التخيل حتى حسبت نفسها بين أحضان هذا المجرم وأنه يضمها إليه حية أشد مما كان يضم الجسد الميت أمامه ...»

ويأتي بعد هذه المرأة التي تضطر إلى إخفاء شوقها إلى عاشق عنيف، رجل يضطر إلى إخفاء عجزه الجنسي، فيحترف الجندية ويتقدم في سبيلها ويتسلط على جنوده فيسيء معاملة من يعرف عنهم أن لهم مغامرات نسائية. هذا الضابط العاجز في أمور الحب يجلس بين المحلفين «... وكانت نظرته إلى هذا المجرم لا تخلو من إحساس بالغيظ والغبطة والدهشة أن يكون في الإنسان قوة تدفعه إلى هذا العمل.»

وشبيه بموقف الضابط الجالس بين جماعة المحلفين موقف امرأة اتخذت مكانها على مقعد من مقاعد المحلفين. كانت المرأة بادية العصبية وكانت تنظر إلى الشاب المتهم نظرة قاسية «وكأنها تقول له انتظر حتى يحين موعد إبداء رأيي فيك. فسأنتقم منك ومن أمثالك. أليس من أمثالك ذلك المجرم الآخر الذي أغوى ابنتي فجعلها تنساني وتنسى أهلها وتهرب معه.»

هذه هي الزوايا المتعددة التي انطلقت منها النظرات الفاحصة إلى شخص واحد وواقع واحد، فعادت بصور متباينة للحقيقة لأن الإنسان له أحاسيسه التي تحكم قبضتها عليها، وله تاريخه الشخصي الذي يحرك خطاه الجديدة ويحتاج الإنسان إلى جهد فكري وخلقي مدرب حتى يتحرر من هذه القيود. نقرأ هذا في القصة: «وهكذا اختلفت أحاسيس الناس في هذه القاعة. وكأنما لم يفهم أحد حقيقة جاره، وكأن بين كل من الحاضرين وأقرب الناس اليه ستاراً كثيفاً يحجب عنه حقيقة عواطفه وشعوره.»

وإذا كان هؤلاء الأشخاص جميعا قد اتخذوا مواقف بعينها من المتهم ،فقد صنعوا من هذه المواقف المتعددة في النهاية موقفاً جماعيا ضده ستكون له عواقبه. ولن تقتصر هذه العواقب على حياة هذا الفرد، بل ستصيب الحقيقة في الصميم. وإذا كان المتهم قد عجز عن الحديث المستفيض، وعن التعبير المؤثر فهو قد نطق على أية حال بتصريح له وزنه: «لم أدرك أنها ماتت.» ولكنه لم يستطع أن يكسب لهذا الرأي أنصاراً. ثم يصطحبنا الأديب إلى وجدان هذا الشاب الصموت «وكان المتهم وقتئذ يذكر لنفسه أن الأمر على عكس ما يقول المدعي. فقد كان قبل تلك الليلة خنزيراً قذراً ينبذه الناس. لا يعرف عن عواطف الإنسانية شيئا، ثم عرف في تلك اللحظة أجمل ما يعرف الناس . . . وخيل إليه أنه في تلك اللحظة أصبح إنساناً بعد أن كان خنزيراً قذراً وبدت على وجهه لتلك الذكرى أمارات الرضا والغبطة فزاد غضب الناس عليه واشمئزازهم منه.»

وعلى الرغم من أن القاضي أوضح للمحلفين التكييف القانوني والتكييف المنطقي للحادثة، وحثهم على أن يحكموا بالعدل، فإنهم أدانوا المتهم في الجريمة التي ارتكبها وفي الجريمة التي لم يرتكبها ولقد أتى القسيس إلى المتهم قبل أن ينفذ فيه حكم الإعدام، لا ليمنع العقاب الظالم، ولا ليعلن اتهام مذنبين آخرين، بل ليعبر عن رأي آخر عميت عنه أعين الناس.

«إنك يا بني لم تكن شريراً بل كانت فيك جذور الخير فمنعوها أن تنبت في نفسك، ولم ينبت فيك الشر، وإنما تركوك عطلاً من الخير فكنت نهباً للشر العارض . . . إن حماية المجتمع عليك أكبر من حمايتك عليه»

« . . . إنما قتله الحرمان وأنت والناس جميعا عن حرمانه مسئولون.»

هكذا تعددت الزوايا، وتعددت التقريرات، وتعارضت الأقوال والمواقف: مكتشف الجريمة، ضابط الشرطة، المجرمون، المدعي العام، المرأة الحساسة، المرأة المكبوتة، الضابط العاجز الحاقد على العاشقين، المرأة الأم التي تعرضت ابنتها لغواية بعض الرجال، القاضي، القسيس. وإذا كانت المحاكمة قد انتهت بإعدام الشاب، فان قضية الحقيقة ظلت قائمة لم تنته بنهاية القصة، لأن القارىء يأخذ دوره وينعم النظر في نسبية الحقيقة، وفي نسف الحقيقة، ويتعلم أن يسلك في حياته وفكره إلى الحقيقة الخالصة طريقا أخرى عبر طريق «القرية الظالمة.» هذه هي طريقة الزوايا المتعددة كما عرفها محمد كامل حسين، فماذا عن پاول شاللوك Paul Schalluck؟

ولد پاول شاللوك لأب ألماني وأم روسية صربية في ١٧ يونية من عام ١٩٢٢ في مدينة ڤارينذورف بمنطقة وستفاليا، وأدخلته أسرته وهو في الثالثة عشرة من عمره الدير ليصبح مبشراً بالكاثوليكية. ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وغيرت طريقه. فقد استدعي للخدمة العسكرية واشترك في معارك فرنسا، وأصيب في باريس إصابة خطيرة كادت تودي بحياته لولا أن أنقذه طالب طب فرنسي. ووقع في الأسر. فلما انتهت الحرب التحق بالجامعة ودرس في مونستر وكولونيا الفلسفة والتاريخ والآداب الألمانية وعلوم المسرح وتاريخ الفن. وأخذ يمارس الكتابة دون أن يتقيد بعمل ثابت. وبرز في النقد المسرحي وفي النقد الأدبي عامة، وفي كتابة الرواية والقصة والتمثيلية التلفزيونية. - ويلفت نظر الناقد في في أعمال پاول شاللوك أنه شديد الحرص على الغوص في مكامن النفس البشرية وإلقاء الضوء على بعض النواحي المظلمة الغامضة فيها، وهو لهذا لا يدع الخيال يبعد به عن الواقع، بل قد يتوسل بالخيال إلى مزيد من الفهم - من أعماله نذكر. «لو استطاع الإنسان أن يكف عن الكذب» (رواية) ١٩٥١، «الوصول في الدقيقة الثانية عشرة بعد منتصف الليل» (رواية) ١٩٥٣، «البوابة التي لا تراها العين» (رواية) ١٩٥٤، «دون كيخوته في كولونيا» (رواية) ١٩٦٧، «حتى يفرق بينكم الموت» (مقالات ساخرة ١٩٧١).

وتدور قصة «إدوارد» التي يتركز بحثنا عليها حول شاب مات منتحراً واختلفت الآراء في سبب هذا الانتحار. ويحاول شاللوك يتبع في هذا الموضوع طريقة الزوايا المتعددة ويترك للقارىء أن يصل إلى النتيجة التي يرتاح إليها ضميره والتي يجمع عناصره من التقريرات المختلفة الصادرة من الزوايا المختلفة. ونلاحظ على قصة پاول شاللوك أنها تلتزم طريقة الزوايا المتعددة التزاما صارماً، يظهر في الشكل العام: فهي تنقسم إلى أجزاء محددة كل جزء منها يمثل تقريراً بذاته، وليس هناك ما يربط بين هذه الأجزاء إلا الموضوع فقط. ولقد رأينا من قبل أن محمد كامل حسين لا يفصل في قصته هذا الفصل الصارم، بل هو يحكي قصة متصلة يصور المشاهد والأشخاص والمواقف وما إلى ذلك من مقومات هذا النوع الفني الموحد، ثم يستخدم طريقة الزوايا المتعددة فى إطار العمل الفني المتكامل، ولا يقتصر عليها، وإن كان يهتم بها اهتماما خاصا لا مراء فيه.

في قصة «إدوارد» أيضا جانبان كبيران: جانب الوقائع وجانب التأويل. أما الوقائع فيمكننا أن نجمعها عندما نتأنى في قراءة النص. إدوارد هو الإبن الوحيد لأسرة ميسورة الحال تتكون من أب وأم وأخت. أما الأب فرجل عصامي أنشأ المصنع وحافظ عليه بمفرده. فلم يخرج إلى الدنيا صاحب ثروة، ولم ينل هبة من أحد. ودخل إدوارد المدرسة، فكان أحيانا يتفوق، وأحيانا يتأخر، ولعب كرة القدم وعزف الموسيقى، وكتب الشعر، وتسلق الجبال، وجمع الأحجار، ورصد النجوم بمنظار فلكي، وركب الدراجة البخارية، واتخذ صديقات، وكان أبوه يشتد عليه في التربية لأنه كان يريد له أن يكون رجلا ناجحاً مثله، وأن يباريه، وكانت الشدة في التربية تنتهى إلى التهديد أحيانا. - عندما بلغ ادوارد العاشرة أو الحادية عشرة قال لأمه إنه يريد أن يقتل نفسه حتى يرى الرب. وعندما بلغ التاسعة عشرة سمع من مدرس الرياضيات شرحا لنظرية أينشتاين، وسأل المدرس عن مكان الرب من هذا الكون الذي يصوره أينشتاين، فضحك المدرس وأحاله على مدرس الدين. وكانت لإدوارد علاقات مع بعض البنات، وكانت في فصله اثنتان منهن ضحكتا ساخرتين عندما قيل لإدوارد إنه رسب ولن ينتقل إلى الصف الأعلى. وقد علم بعض أصدقائه عنه أنه كان يشعر بأن الأشياء لا معنى لها، ويعاني لذلك من ملل رهيب. - وفي اليوم الذي حادل فيه أستاذ الرياضيات في نظرية أينشتاين ومكان الرب منها، ذهب إلى الجسر، وألقى بنفسه في النهر فمات وهو فى التاسعة عشرة من عمره.

هذه هي البيانات التي تعرض لنا في القصة. والسؤال الآن هو لماذا انتحر؟ ما هي الحقيقة وراء انتحاره؟ وهنا يرتسم مجال متعدد الزوايا حول الوقائع، ويقف في كل ركن شخص ينظر بمنظاره الذاتي، الشخصي، ويقدم تقريره، فما أشد اختلاف التقارير! وما أضيع الحقيقة الخالصة وسط هذه النسبية المتعاظمة والتي لا يستطيع البشر مهما فكا كاً!

يتناول الأب الموضوع من وجهة نظره. إنه يشعر بالذنب وعلى الأصح يشعر بأن الآخرين - وبخاصة زوجته وابنته - يتهمونه بأنه السبب فى انتحار الابن لأنه قسا عليه. ولهذا فإن تقريره يتخذ صورة الدفاع والتبرير. والأديب يعبر عن ذلك بعبارة صريحة: «وهل أتحمل نتيجة لهذا الذنب فى موته، موت إدوارد؟». يظن الأب أن الصمت الذي تلوذ به الزوجة والبنت موجّه ضده: «إنهما تسيران في جنبات البيت وتكرّران من الهمس، أمه وأخته. فإذا ما عدتُ إلى البيت سكتتا. وإذا دخلت الحجرة لم ترفعا بصرهما إليّ. وإذا جلسنا إلى المائدة احتوانا الصمت فلم ينطق أحد بكلمة إلا نادراً. انهما تلزمان الصمت حيالي، عقابا لي.» ويبحث فى شخصية إدوارد عن العيوب التي كان يسعى بتربيته القاسية إلى تقويمها: «كان عابثاً ليناً مفرطاً في اللين تُدلّلهُ هاتان اللتان تصمتان الآن.» «كان يفوق تلاميذ المدرسة عندما يرغب. إلا انه لم يكن يرغب دائماً.» «ولكنه أغفل بذلك واجباته. ودخل عامه

السابع عشر ثم الثامن عشر دون أن يتعلم التركيز. » «يحيى حياة مستهترة تنحرف مع كل تيار». ويوضح الأب هدفه النبيل: «هكذا كنت أريد أن أعدّه للحياة» ويوضح مسلكه: «لقد كان لزاماً عليّ أن أسلك معه مسلك الشدة». وتمثلت هذه الشدة في منع الهبات عن الصبيّ: كان للصبيّ أن يطلب. وكان عليه أن يعمل لينال ما يطلب. إذا أراد قارباً من المطاط مثلاً، كان عليه أن يتعلم السباحة أولا. - واستخدم الأب وسيلة أخرى: التوبيخ والعقاب. «وكنت في كل مرة يخبو فيه حماسه أكلمه بما يوقظ ضميره. وأهدده وأختصر من مصروف جيبه. وأمنعه من الخروج . . . وكنت . . أجده يرى معي أنه يحيا حياة مستهترة تنحرف مع كل تيار» ثم جاء التهديد النهائي: «هذه فرصتك الأخيرة . فإذا لم تُنقل إلى الصف النهائي في المدرسة الثانوية فسأخرجك من المدرسة» ويذهب الأب إلى أن إدوارد كان بطبعه متهوراً فلم يضبط نفسه إزاء هذا الإنذار النهائي وقرر أن يحطم نفسه.

على أن الأب نفسه يعبر في أكثر من موضع عن شكه حتى في تأويله هو للواقعة فهو في البداية يؤكد عدم قدرته على الفهم «إنني لا أفهم.» وهو في النهاية يؤكد دهشته وشكه. إن الإنسان لا يلقي بنفسه من فوق الجسر عندما يحصل على درجات رديئة.

وتبدأ الأم تقريرها فيلفت نظرنا على الفور أنها لا تتهم الأب بأنه الذي دفع الابن إلى الانتحار بقسوته عليه في التربية، وأنها على بينة من أن الأب يسلك إلى الحقيقة طرقاً لا تؤدي إلى شيء. «إن أباه ينتهج نهجاً خاطئاً ويقتفي آثاراً مضللة لن تؤدي به إلى شيء.» وهي تعتقد أنها، وهي والدته، تعرفه خير المعرفة وتستطيع أن تحكم على تصرفاته الحكم الأصوب «فمن له أن يحكم على ذلك أفضل مني، من أمه . . .». إنها تنفي عن إدوارد أنه كان متهوراً، وأنه لم يعرف إلى التركيز من سبيل، وتنفي أن الكارثة ترجع إلى هذين السببين وتعرض رأيها. «كان إدوارد في نظرها صبياً جاداً، مفرط الجد بالنسبة لعمره، ولقد كان هكذا منذ صغره. قلما رأيته يضحك، لأنه، على الرغم من أنه كان يبدو متقلباً يجرفه كل تيار، كان يعكف دائماً على العمل بجد كأنه الهوس يثير في نفسه القلق.» - ومن الواضح أن الأم تختار بين صفتين، فهي تنكر واحدة وتتبنى الأخرى تنكر صفة التقلب. «على الرغم من أنه كان يبدو متقلباً يجرفه كل تيار . . .» وتتبنى صفة الجد المفرط الذي يصل بالصبي إلى ما يوشك أن يكون الهوس. والذي يتبلور في صورة البحث عن الرب. وترد الأم الأحداث إلى ما يشبه الأسطورة، إلى ذلك اليوم الذي قال لها فيه ابنها، عندما كان في العاشرة أو الحادية عشرة - أي قبل موته بنحو تسعة أعوام - إنه قد ينتحر حتى يعرف من هو الرب. وتقيم الأم على هذه الأسطورة تفسيرها لكل ما حدث بعد ذلك حتى النهاية. «لقد ظل يبحث طول حياته، وفي كل مكان، عن سند. بل إنني أذهب إلى أنه كان يبحث عن الرب. كان يفعل ذلك في قصائده، وفي ملعب كرة القدم، وفي الاندفاع بدراجته البخارية، وفي أحجاره وبين نجومه بطبيعة الحال، وفي ألوانه، وبين أسماكه وفي الموسيقى، حتى مع البنات.»

وتنتقل الأم من هذا التصوير العام لشخصية ابنها إلى الحادثة المباشرة التي أدت إلى الكارثة. لم يكن إعلان درجاته الرديئة ورسوبه في الصف السابق على الصف النهائي في المدرسة الثانوية، بل كانت مناقشة نظرية النسبية، نظرية أينشتاين في الكون كما عرضها مدرس الرياضيات على تلاميذه في ذلك اليوم هي السبب. فما سمع إدوارد الكلام عن الكون اللانهائي حتى سأل المدرس عن مكان الرب فضحك المدرس وأحاله على مدرس الدين. فقرر إدوارد أن يتولى البحث بنفسه، وينفذ مشروعه القديم. وإذا كان الأب قد وصف الابن بالليونة، فإن الأم تصفه بالقوة والتصميم

إلى درجة لا تتفق مع التواضع: «لقد كنت يا ابني . . . تريد كل شيء أو لا شيء، ولم تكن على صواب من ذلك، فليس هناك ما يناله الإنسان عنوة.»

أما الأخت فترد الكارثة إلى سبب آخر، وتنكر الأسباب التي ذهب إليها الأب وتلك التي ذهبت إليها الأم: فلا هي الدرجات الرديئة، ولا هي الليونة، ولا هي الرغبة في معرفة الرب في عالم لا نهائي. ترى الأخت أن إدوارد كان كغيره من الصبيان، وإن زاد عن الغالبية في بعض الصفات زيادة قليلة في الموهبة وزيادة كبيرة في رقة الإحساس. وترى الأخت أن المحنة بدأت عندما عرف البنات. «كان حسن الطلعة والبنية، وكان يستطيع أن ينال بدلا من البنت الواحدة عشر بنات في هذه الناحية، وعشر بنات في تلك الناحية، وكان له بالفعل هذا العدد من الصديقات.» وتذهب الأخت إلى أن إدوارد نال من الصديقات كل ما كان يمكن أن يناله شاب من صديقاته ولكنه لم يكن راضياً بذلك. كان يطالب بالحب ولا يناله. وزاد الطين بلة أنه لم يكن يعرف ما الحب. وإنه لجهله به وشوقه إليه، كان يعمد إلى السخرية منه.

هذا هو السبب في رأي الأخت. «لقد أدى ذلك به إلى الهاوية شيئاً فشيئاً. وهو لم يكن قد نضج بعد. أعني من الناحية الفكرية. وكانت هناك في فصله بنتان ضحكتا ضحكة ساخرة مكتومة عندما قيل له إنه لن ينقل إلى الصف الأعلى لأن درجاته رديئة. وكان هذا الضحك الساخر المكتوم كارثة هائلة حلت به.»

لا الدرجات الرديئة، ولا الليونة، ولا الرغبة في معرفة الرب في عالمه النهائي تسببت في الكارثة. لقد انتحر إدوارد لأنه كان رقيق الإحساس، لا يستطيع أن يصل مع البنات إلى كل ما كان يتمناه، فلما تعرض للتوبيخ وعانى من الخجل نتيجة للضحك الساخر المكتوم الذي ضحكته بنتان في فصله، لم يحتمل الإهانة.

والتقرير الرابع يقدمه صديق للمنتحر. فهو ينفي الآراء الثلاثة السابقة كلها ولا يرى علاقة بين الانتحار والليونة أو الرغبة في معرفة الرب في عالمه اللانهائي، ولا يرى علاقة بين الكارثة وبين رقة الإحساس وما ارتبط بها من خجل لا يحتمل. الصديق ينظر إلى انتحار إدوارد من خلال خبراته هو، ويعبر عن ذلك تعبيراً واضحاً فيقول «مثلنا جميعا، مثلي أنا». ويعرض السبب:

«كان رأيه قد قر منذ وقت طويل على أنه ليس هناك شيء له معنى، ولكنه ظل يجرب إلى حين، هنا تارة، وهناك تارة أخرى، على سبيل اللعب والعبث وعلى سبيل المتعة. كان يستوي عنده أن يندفع بالدراجة الحاريه أو يعابث فتاة، فما كانت هذه أو تلك تهمّه إلا في حينها. فإذا فرغ منها تملكه ملل بشع، وأنا أعرف ذلك تماما، لأنني أعاني من الحالة نفسها.»

السبب إذن في رأي الصديق، هو الملل، ذلك المرض الذي أصاب الشباب في أوروبا والذي قد يصل بصاحبه إلى الانتحار. ويلفت النظر أن الصديق لا يأخذ على إدوارد فعلته هذه، بل يرى أنها تعبر عن الشجاعة والصلابة. «وأنا أحسده لأنه كان أشد منا صلابة، ولأنه أوتي الشجاعة لفعل شيء لن أجد أبداً الشجاعة لفعله.»

ويوضح پاول شاللوك اختلاف الناس في فهم الأشخاص والأشياء والأحداث بوسيلة أخرى تدعم وسيلة تنويع الروايا، وأعني بها إصرار كل شخص من الأشخاص الأربعة على تسمية إدوارد باسم خاص. الأب يسمي ابنه إدوارد، أما الأم فتسميه «إدى»، وأما الأخت فتطلق عليه اسم «إد» بينما يجعل الصديق الاسم «إدّى» بتشديد الدال. إلى هذا الحد يختلف الناس في النظر إلى الأشخاص والأشياء. إنه شخص واحد ولكنه لا يحمل اسماً واحداً، إنه يقف بين الناس في وسط مجال كثير الروايا وكل «شخص آخر» يتصوره على صورة بعينها. فأين الحقيقة المطلقة؟ ـ قد لا نستطيع الوصول إليها، ولكننا ملزمون بالإخلاص لها وعرض ما يجتمع لدينا من صورها المتباينة.

د. نادية كامل

المـــديـنـــــة

هدير الأمواج يملأ ادنى لا زال البحر كما كان أزرق على أخضر. تتصارع امواجه والوانه. فلمن تكون الغلبة! اضطربت خطواتى عندما تنسمت هواء الاسكندرية الرطب. أحسست أن قدمى ضلتا الطريق هل هذا هو الشارع الذى طالما سرت فيه. ذلك الذى عرفنى صبية ثم شابة؟ هل تغيرت. أم أن مدينتى هى التى تغيرت شوارعها المزدحمة تضيق بى، تلفظنى

مـــدينتى ذات البحر الصاخب. احب ميـــاهك المضطربة ما عدت احب الماء الراكد كرهته. كرهت كل ما هو راكد سبع سنوات من الرتابة والركود كل يوم يكرر الآخر ولكن ها هى مدينتى اخيرا. انها تعرفنى كما اعرفها، تستقبلنى كحبيب طال انتظاره أراها تتهلل للقائى ها أنت اخيرا يا مدينتى خيوط شمسك تتسلل الى داخلى فتحرقنى اشعر بكل خيط من خيوطك ينسل الى اعماقي كالسكين الحاد. يحفر لنفسه طريقا. ولكن الدفء فى النهاية يشع بداخلى شمسك يا مدينتى الزرقــاء تنـاديني فاقطع المسـافـات وامضى اليك تتعلق ادنى بندائك البعيد، اليه اتجه الى وجهك المحرق. عنه لا احيد. صوتك فى اعمـاقى اسمعه متوسلا رقيقـا لحوحا دؤوبا مغريا أشعر بذراعيك تعتصرانى فاحترق فى وجد وتوهج.

تأخذنى قدماى الى شاطئك فتمتلىء رئتاى برائحة البحر. أعلم تماما أن فيك الخلاص وفيك الضيـاع أيضا. قوة جذبك شديدة، وهل لى انـا رقيقة البنيـان ان اقاومك؟ ولكنى اجد راحة فى الاستسلام، فأسير اليك مسلوبة الارادة، راضية بما ينبئنى به قلبى. طالما فررت الى الداخل. الى اعمـاق اعمـاق نفسى، ووجدت فيها السكينة والركود وجدت فى داخلى دفئا محببا. امـا اليوم فما عاد الدفء يكفينى تتوق نفسى الى الحرارة. لازلت اذكر الطفلة مبعثرة الشعر حافية القدمين تجرى على رمـال الشاطىء المحرقة. لازلت اشعر بلسعة الشمس. واليوم، اسير مهندمة المظهر، مصففة الشعر، حاوية القلب، يسحق قدمى حذاء ضيق.

هذا هو المظهر الخـارجى، صقيل منمق، اما الداخل فمبعثر، كشعر الطفلة حافية القدمين.

تصفق امواج البحر امامى وتتلون بكل درجات الأزرق والأخضر حتى تصل الى الأبيض السـاهر، ذلك اللون الخطر الماكر الذى يحمل كل الألوان ولا لون له. انه لون الزبد المتطاير ضجة وصخب، أناس يروحون ويغدون، بنـات ملونـات كالفراشـات الهشة، وفتيـان يتطلعون اليهن، ويرقبونهن. اما الاطفـال فهم مثلى يبحثون عن شىء ضائع، وان كانت سبل البحث قد اختلفت. يحفرون ويغوصون فى الرمـال ثم يهدمون، كي يعودوا الى الحفر.

شمسك يا مدينتى قد وصلت الى أعمق الأعماق. فلهيبك المحرق اعاد الى ذهنى صورة باهتة لشخص لم أره منذ أقمت بعيدا عنك. سنوات وأنـا بعيدة عن معبودى الملحى الصاخب. سنوات طويلة حلت نفسى سعيدة فى بيت أنيق، واولاد يلعبون دون ازعاج فوالدهم يكره الصخب، يعشق النظام. يهوى المواعيد الدقيقة والحياة الهـادئة. وانا لم أملك ساعة أبدا ولا أعرف مواعيد.

ىيت حذائى الضاغط وقدمى المتعبتين . أسرعت اليه
ـل نبض فى عروقى ، باشتياق السنوات السبع . أسرعت
ـيت ناسية وقارى . وعندما اقتربت منه وحدت شخصا
طر الى بدهشة ، تشوبها ـ أو خيل اليه انه تشوبها ـ ابتسامة
ساخرة . عدت من حيث أتيت . عصفور ضم جناحيه على
سدر جريح . أكان هو حقا؟ أكان أحدا على الاطلاق؟

احسست بضغط الحذاء على قدمى وحرارة الشمس وهى
تحرق بشرتى . امواج البحر تعلو وتمور ثم تعود فتلتى بالزبد
الأبيض والطحالب الخضراء على الشاطىء . جمعت نفسى
المبعثرة وأحدت على الرمال أعدو وأعدو . . . من خلفى
رأيت مدينتى تغلق أبوابها .

يوليو ١٩٧٥

هدى خالد إمرأتان ، ١٩٧٥ من معرض الفنانة ببرلين ١٩٧٦

صفية حسين فى السوق بدون سنة من معرض الفنانة ببرلين ١٩٧٦

يوسف الشـاروني

أوديـب مصريـاً

من الشائع أن أوديب ولد في الأساطير والملاحم الإغريقية، ثم شب على أيدي أعظم شعراء الإغريق التراجيديين أيسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس، ومهم استوحى كثير من الأدباء - بل والعلماء - في شتى لغات العالم هذه الشخصية المثيرة ليصيغوا إليها ويحذفوا منها مما يلائم أذواقهم وذوق عصرهم، وإن احتفظوا بجوهر مأساتها الذي حفظها من الضياع وضمن لها البقاء ما بقيت النفس البشرية بأهوائها المحرمة ورغباتها المكبوتة التي لا تكاد تعلن عن نفسها إلا في مثل هذه الأعمال الفنية الخالدة لأنها تضرب بجذورها في الطبقات الجيولوجية السحيقة للنفس البشرية.

ولعل أقدم إشارة لأسطورة أوديب ترد في النشيد الحادي عشر في ملحمة الأوديسة لهوميروس التي يرجح أنها دونت في أوائل القرن السابع قبل الميلاد. ومن المعروف أن هذه الملحمة تصف يوليسيس بعد سقوط طروادة التي اشترك في حصارها وهو في طريق عودته إلى زوجته الجميلة بنيلوب وكيف ضل في البحر أربعين عاما تعرض فيها لمجموعة من المغريات والعقبات حالت بينه وبين مواصلة رحلته. وقد قام هذا الهائم على وجهه بزيارة هاديس (العالم الآخر) حيث التقى هناك بروح أمه، فحدثها عن أم أوديب التعسة قائلا: ثم قابلت أم أوديب إبيكاستي الجميلة، إنها في جهلها ارتكبت إثم الزواج بابنها. فقد قتل أوديب أباه أولا، ثم اتخذ أمه زوجة له، لكن سرعان ما أظهرت الآلهة الحقيقة، أما أوديب فقد أعدوا له عقابا قاسيا، تركوه يعاني عذاب الندم وهو ملك على الكدميين في ثيبا التي أحبها، أما أبيكاستي فقد أذهلها الجزع من فعلتها، فشنقت نفسها بحبل علقته في عارضة في أعلى السقف، وهكذا هبطت إلى قاعات «هاديس» حارس البوابات الجبارة، تاركة أوديب يعاني آلام اللعنات التي تستطيع أم أن تسترلها عليه»

غير أن إيمانويل فليكوفسكي يتساءل في كتابه «أوديب واخناتون» عما إذا كان لأصل الأسطورة جذور تمتد في وقائع التاريخ أم لا (إيمانويل فليكوفسكي، أوديب واخناتون، ترجمة فاروق فريد، دار الكاتب المصري، د. ت، ص ١٣).

وقد انتهى فليكوفسكي إلى أن قصة أوديب مع أم الهول في طيبة اليونانية ليست إلا قصة الفرعون المصري اخناتون وأن طيبة ليست إلا طيبة مصر وأم الهول ليست إلا أبا الهول مصر. فأوديب إذن مصري المولد وإن كان قد أصبح إغريقي النشأة.

ويعلن فليكوفسكي في بداية دراسته أن كثيرا من الأساطير ما هي إلا ابتكارات تنطبق على نماذج أولية، ويشتمل هذا النموذج الأولي على ظروف تنطبق على ظروف مولد أوديب. فتكون ظروف الحمل فيه غير عادية وعند مولده تبدأ شتى المحاولات للقضاء عليه، وعادة ما يبدلها أبوه أو جده لأمه أو الحاكم الأعلى للمملكة.، ولكن تنجح خطة تهريبه ويقوم بتربيته أبوان آخران في بلدة بعيدة ولا نسمع شيئا عن طفولته، ولكن ما أن يبلغ الرجولة حتى يعود أو يذهب إلى ما ستكون مملكته مستقبلا، وبعد أن يحرز انتصارا على ملك أو عملاق أو

الاثنين معا يتروج أميرة عادة ما تكون ابنة من سلفوه على العرش، ثم يصبح ملكا يستمر حكمه لفترة طويلة بلا وارث ويشرع القوانين، ولكن بعد هدا يفقد صلته الطيبة الآلهة أو برعاياه أو بالاثنين معا، فيستبعد عن العرش يبعد عن المدينة، ثم يموت بعد دلك موتا غامضا، وعادة وق قمة التل. أما أبناؤه إن وجدوا فلا يخلفونه على العرش ولا دفن جسده، ومع هذا تقام له مقبرة مقدسة أو أكثر المرجع السابق ص ١٩ - ٢٠).

م يجعل فليكوفسكي أبا الهول أول الخيط، فيعلن أن هدا لمخلوق الدي يحرس طيبة في إقليم بيوتيا ليس من المخلوقات لمألوفة لليونان، فأرض هذا المخلوق الأصلية مصر، وأبو لهول له وجه انسان وجسد حيوان ولئن أطلق على أبي لهول الجيزه أثناء حكم الأسرة الثامنة عشرة حورس حامى لمدفن، فقد كانت حاتحور هي التشخيص الأنثوي لحورس واسمها معناه «بنت حورس»، ويرى عالم لمصريات إدوارد نافي أن أم الهول ما هي إلاصورة الآلهة حاتحور وهي متأهبة للقتل. بينما يعتقد آخرون أن أبا الهول لأنثوي قد ظهر بصورة مفاجئة في اثناء حكم امنحوتب لثالث وزوجته الملكة تي بالتقريب وهما من الأسرة الثامنة عشرة.

يصف الأستاذ ا. دسين تحول شكل أبي الهول في أيام منحوتب الثالث وزوجته تي. في الأزمنة السالفة كان لعاهل الحاكم يصور في هيئة أبي الهول بين الحين والحين. غير أنه لم يكن امنحوتب الثالث هو الدي يصور في هيئة أبي لهول بل عادة ما كانت زوجته «تي». لقد نحتت الملكة حتشبسوت تماثيل لنفسها وهي في هيئة أبي الهول له لحية تتدلى من دقنه تمشيا مع العادة القديمة في تصوير أبي الهول، له وجه رجل، ولكن أبا الهول الملكة «تي» قد نحت له جه امرأة، بل والأغرب من ذلك ثديا المرأة لجسم الأسد ي أبي الهول ولها أجنحة وهي تمزق ضحيتها أو تخنقها.

يستنتج من ذلك فليكوفسكي أن أم الهول طيبة التى في قليم بيوتيا، وهي الفتاة القاسية دات الأجنحة لم تكن فحسب ضيفا وفد من أرض النيل، بل كانت بمعنى أدق صورة ظهرت في طيبة المصرية لأول مرة أثناء حكم الملكة «تي» (المرجع السابق ص ٣٦ - ٣٧).

ثم يستطرد قائلا إن شعب الإغريق لم يكن هو الشعب الذي نشأت بيه أسطورة أوديب، بل مثلما حدث لأوديب الدي يبلغ مرحلة الرجولة في بلد غريب في قصر بوليبوس طانا نفسه ابنا لهذا الملك وهو في الحقيقة لم يكن كدلك، فقد حدث بالضبط لأسطورة أوديب داتها فقد اتخذت شكلا أدبيا في أرض الإغريق واعتبر بطلها بطلا اغريقيا، ولكن يبدو أنه لا الأسطورة ولا البطل كانا إغريقيين في الأصل. (المرجع السابق ص ٤٥).

ومثلما عاش أوديب بعيدا عن أبويه فإن اخناتون أمضى طفولته وصباه بعيدا عن مصر، فلم يحدث أن دكر اسمه قط في نقوش أمنحوتب الثالث الكثيرة على عكس ما كنا نتوقعه باعتباره الأمير الوريث للعرش، ولم يحدث أن رسم هو وأبوه معا في الرسوم المنحوتة. كدلك فإنه بعد موت أمنحوتب الثالث تقلدت أرملته الملكة «تي» مركزها كرئيسة للدولة لبضعة شهور أو اسابيع ثم ظهر ابنها فجأة على مسرح الأحداث وتسلم مقاليد الحكم حتى ساد الاعتقاد بأنه اغتصب العرش. وتؤكد لنا الخطابات التى تلقاها اخناتون عقب توليه عرش أبيه من الأمراء الموالين أنهم يشيرون إلى علاقات صداقة لا يعرفهاحق المعرفة إلا أمه الملكة «تي» (المرجع السابق ص ٥٤) ويستنتج فليكوفسكي أن لقب أخناتون الدائم «ذلك الدي تخلف ليعيش طويلا» دليل على أنه كان مهددا بالموت وهو في المهد، ولا بد أن دلك كان نتيجة لنبوءة قد توضح لنا عداءه فيما بعد لكهنة آمون ولآمون نفسه، كما نفهم الدافع الرئيسي لما قام به من إصلاح دينى في المستقبل. وكانت إزالة اخناتون لاسم الإله آمون أينما وجده بما في ذلك من ظهوره مقترنا باسم أبيه امنحوتب. ويتضح من دلك أنه كان ناقما على الإله ومنتقما منه، إذ كانت نبوءته سببا في إبعاده عن القصر الملكي، كما كان ناقما على أبيه ومنتقما

منه، إذ نفذ أمر النبوءة وأبعده عن القصر. والمعروف أنه عند إزالة اسم شخص متوفى يكون مصير روحه «كا» الزوال أيضا وهي في العالم الآخر. ومن ثم كان ما فعله أخناتون يعادل جريمة القتل في عرف المصريين القدماء، بل ويعادل ما هو أشنع وأقسى. فالرجل القتيل قد يسترد حياته وهو في «حدائق النعيم» أما أن يقتل وهو بهذه الحدائق نتيجة لإجراء حدث على الأرض فلن يصبح له وجود على الإطلاق (المرجع السابق ص ٦٦) وعندما ماتت «تي» لم يدفنها أخناتون بجوار روحها. إذ امتدت منافسته لأبيه حول امتلاكه أمه إلى ما بعد الممات (المرجع السابق ص ٦٤)

ثم ينتقل فليكوفسكي إلى دليل ثالث يؤكد به علاقة الأسطورة الأغريقية بالتاريخ الفرعوني فيقول إن أوديب في الأسطورة اليونانية معناه «ذو القدم المتورمة» وتصور الرسوم على جدران المدافن في مدينة أخت آمون (تل العمارنة) وهي المدينة التي اتخذها أخناتون عاصمة لملكه. وعلى الشواهد المقامة عند حدود المدينة ـ تصور الملك بطريقة لم يسبق لها مثيل ـ فرأسه مستطيل ورقبته جيفة وبطنه قد تدلى إلى أسفل. ولكن أكثر التشوهات وضوحا هو الشكل الذي اتخذته فخذاه. فهما متورمتان ومنتفختان ومن المعروف أن لغات كثيرة تفتقر إلى التفرقة بين القدم والساق. فكلمة Pous في اليونانية القديمة تعني كلتيهما

ثم يقارن بين شخصية «آي» أخي الملكة «تي» وشخصية كريون أخي جوكاستا وهو من تمتع بنفوذ قوي في الفترة بعد موت لايوس ووصول أوديب. وهو الذي وهب أخته الملكة لأوديب، ثم كان هو من أجبر أوديب على التخلي عن العرش، وهو من حكم البلاد في أثناء تربع الشاب إيتوكليس على العرش كما كان هو من أصبح ملكا بعد الموت السابق لأوانه للملك. ويقول فليكوفسكي إن «آي» قام بنفس الدور أيام اخناتون بالإضافة إلى أنه كان والد زوجته نفرتيتي.

ويحاول فليكوفسكي أن يعثر على عراف مصري في مقابل تيريسياس الذي تنبأ بمستقبل أوديب، فيجده في شخص إمحوتب بن جابر، وإن كانت ألفاظ الشك والاحتمال والترجيح تستخدم هنا وفيما بعد بصورة أكثر لما كانت تستخدم من قبل مما يجعلنا نحس أننا لم نعد نقف على أرض صلبة من الحقائق.

وكما تنازع الملك بولينيكيس وإتيوكليس إبنا أوديب بعد اعتزاله العرش. كذلك تنازع سمنقرع وتوت عنخ آمون الملك بعد أن اعتزل أخناتون العرش، وكان مصير سمنقرع أشبه بمصير الأخ المغلوب بولينيكيس.

ثم يستنتج من قراءة كثير من الآثار العلاقة المحرمة بين أخناتون وأمه «تي» ويفسر ذلك بتأثرهما بأخلاقيات الميتانيين الذين كانوا يبيحون مثل هذه العلاقات والذين يرجع نسب «تي» إليهم وأن مصير «تي» كان ـ مثل مصير جوكاستا ـ وهو الانتحار وترد هنا فقرة من أسلوب الاحتمال والشك المستخدم في الكتاب والذي يمضي ـ بدون تبرير ـ إلى نتائج مؤكدة، يقول فليكوفسكي عن مصير «تي»

والمصريون القدماء الذين كانت فكرة حياة ما بعد الممات بالنسبة لهم ذات أهمية كبيرة. **لا بد** أنهم بالذات قد حرموا تكريم المنتحر في جنازته. ومن ثم **ربما** أدى ذلك إلى عدم إغداق تكريم مناسب يليق بملكة مثل «تي»، هذا **إن** كانت نهايتها مماثلة لنهاية جوكاستا الأسطورية، إن الأم التي شنقت نفسها قد حرمت روحها نعمة حياة ما بعد الممات برغم أنها ملكة وحاملة التاج ذي الريشتين، ويجب عدم بناء مدفن يكتظ بالثروات ... **ويحتمل** أن هذا هو سر نهاية الملكة «تي»، **فهي** لم تمنح مدفنا ملكيا ولا حتى مدفنا آخر شبيها بما نقبنا عنه من مقابر نبلاء طيبة أو تل العمارنة. بل وأخفيت جثتها بعيدا عن الأنظار **فإن** كانت قد انتزعت حياتها بيدها **فهي** بذلك قد ارتكبت خطيئة لا تغتفر في اعتبار المصريين **قومها** (المرجع السابق ص ١٧٩ ـ ١٨٠).

وبدلا من أن يكون التاريخ أصلا للأسطورة فإن فليكوفسكي

يقلب الوضع فيجعل الأسطورة أصلا للتاريخ بحيث يقول النص: وهكذا تشرح الأسطورة التي تحكي قصة حوكاستا وقائع دفن « تي » الغريبة (ص ١٨٠).
حتى التفاصيل الصغيرة فإن فليكوفسكي يحاول أن يعثر على تشابه بين التاريخ والأسطورة، مثال ذلك أنه قد عثر في مقبرة توت عنخ آمون على صندوق صغير به خصلة من شعر كستنائي، وهناك ملحوظة عرفت هذه الخصلة على أنها خصلة الملكة «تي». وبوريبيدس يجعل حوكاستا تقص شعرها « إني أقص خصلات شعري الفضية وأتركها تسقط مع الدمع الغزير لأظهر حزني ومرارتي » (المرجع السابق ص ١٨٢). والدوران اللذان قامت بهما أنتيجوني في الأسطورة الأغريقية وهي مصاحبة أبيها المنفى الأعمى ومواراة جثة أخيها القتيل التي حرم أخوها الثاني دفنه قد ورعهما فليكوفسكي على اثنتين من بنات اخناتون.
ومن الممكن إدراك الأصل المصري الذي نبعث منه مجموعة أساطير طيبة اليونانية من حقيقة واحدة، وهي أن مشكلة دفن الجثة تحتل المكانة الأولى في فكرة المسرحية، إذ أن موضوع مسرحية أوديب في كولونا وكذلك مسرحية « أنتيجوني » و« سبعة ضد طيبة » هو المشكلة التي تثار حول دفن الجثث، كما كان أهم ما يشغل بال أوديب وهو ملك هو أن يدفن في أرض طيبة بعد مماته، بيد أنه لا يعود إلى طيبة بعد نفيه.
وفي رواية سوفوكليس عن الأسطورة يصر أوديب على أن تتوارى مقبرته عن الأعين، ويظل مكانها سرا لا يعرفه إنسان سوى ملك أرض أتيكا، ولم يكن مثل هذا التصرف غريبا على أرض مصر حيث كان الملوك يعملون على إخفاء مقابرهم.
إن هذا الإنشغال الدائم بالدفن والاهتمام البالغ بالمثوى الأخير لهو ظاهرة مصرية الطابع لا يونانية.
كما أن كهف أنتيجوني (المقبرة) الذي حفر في الصخرة ليس يونانيا أيضا، إذ كان اليونان يحرقون جثث موتاهم أو يدفنونها في الأرض، ولكن يندر تماما أن ينحتوا مقابرهم في الصخر، ومع هذا فالمصريون سواء في طيبة أو تل العمارنة كانوا ينحتون قبورهم في الصخر. ومن ثم فإن مقبرة في كهف صخري تعد أمرا غريبا على أرض اليونان. (المرجع السابق ١٩٨ - ١٩٩).
هذا ملخص سريع لذلك البحث المقارن وإن كان من المتعذر معرفة هذه الحقائق على وجه يقيني، وكلها اجتهادات تقوم على أساس أن معظم الأساطير استمد أصله من التاريخ، وقد أشرنا إلى كثرة استخدام ألفاظ الترجيح وإن كان يخلص منها إلى نتائج يوحي للقارىء أنها مؤكدة.

٥

ولئن كانت هذه النظرية موضع احتمال وشك، فإنه ما من شك في أن مصر قد استردت أوديب في العصر الحديث، حين بدأ الأدب العربي نهضته واستفاد من خبرات آداب اخرى في مقدمتها الأدب الأوربي وما تضمن من أشكال أدبية لم يكن للأدب العربي يمارسها إلا بشكل بدائي جدا وفي مقدمتها فن المسرح والأدب العربي الحديث لم يستفد من تجربة الأدب الأوربي شكلا فحسب، بل شكلا ومضمونا، فقد حاول كتاب المسرح المصري الحديث أن يعالجوا بدورهم بعض الموضوعات التي عالجها كتاب المسرح الأوربي، لكن من وجهة نظرهم، فكما أن اخناتون - على النحو الذي استخلصه لنا فليكوفسكي من قراءته الآثار الفرعونية، لم تنقل بنصها إلى الأساطير الاغريقية، بل امتزجت بالروح الاغريقية وفي مقدمتها فكرة القدر التي تسيطر على الاسطورة وتهبها الطابع الإغريقي. فإن قصة أوديب جذورها قد عادت إلى الظهور في مصر وفي القرن العشرين - بعد حوالي اكثر من ثلاثة آلاف عام - لتصطبغ بالطابع العربي الإسلامي. ذلك ان أوديب منذ نما في المسرح الإغريقي لم يتوقف عن رحلته وتجواله في الزمن متنقلا من أديب إلى أديب، مطورا شخصيته بما يتفق وذوق العصر والمجتمع الذي يطل منه.
ولعل أهم ثلاثة عالجوا أوديب في المسرح المصري الحديث

هم توفيق الحكيم (١٩٠٢ - ٠٠٠٠) وعلى احمد باكثير (١٩١٠ - ١٩٦٩) وعلى سالم (١٩٣٦ - ٠٠٠٠) وقد نشر توفيق الحكيم مسرحيته «الملك أوديب» عام ١٩٤٩ بينما نشر على أحمد باكثير مسرحيته . . . «مأساة أوديب» بعد ذلك بقليل، أما مسرحية على سالم فمثلت ونشرت بعد ذلك بأكثر من عشرين عاما (عام ١٩٧٠) فهو من جيل تال لكل من حيل توفيق الحكيم وباكثير.

أما توفيق الحكيم فكان قد قام من قبل بمحاولات لعرض التراجيديا الإغريقية مدثرة في علالة من العقلية العربية بهدف احداث اتزان بين العقليتين والأدبين وذلك عندما نشر مسرحية أهل الكهف عام ١٩٣٦. والتراجيديا بمعناها الإغريقي هي الصراع بين الإنسان وقوى خفية فوق الإنسان. ويرى توفيق الحكيم أن التراجيديا بهذا المعنى تنبع عن شعور ديني، لأن أساسها هو إحساس الإنسان أنه ليس وحده في الكون. (توفيق الحكيم. الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٣٣) أما في القرن السابع عشر، فإن التراجيديا أصبحت صراعا الإنسان ونفسه، وهكذا بدأ الشعور الديني في الانطفاء.

ويعلن توفيق الحكيم أنه اختار أوديب لأنه تأملها فأبصر فيها شيئا لم يخطر على بال سوفوكليس. أبصر فيها صراعا ليس فقط بين الانسان والقدر كما رأى الاغريق ومن جاء بعدهم بل أبصر فيها صراعا بين الواقع والحقيقة، الواقع الرغد الذي كان يعيش فيه أوديب بعد أن أصبح ملك طيبة وروجا لملكتها جوكاستا. والحقيقة التي وقفت حائلا أمام هذا الواقع حتى هدمته، وهي أنه كان قد قتل والده دون أن يدري منذ سبعة عشر عاما وأن جوكاستا التي هي في الواقع زوجته هي في الحقيقة «أمه» فالواقع ابن الحاضر والحقيقة بنت الماضي. وقد انتصرت الحقيقة على الواقع فانتحرت جوكاستا وفقأ أوديب عينيه.

ولقد تعلم توفيق الحكيم دروسا ممن سبقوه إلى معالجة أوديب من أبرزهم أندريه جيد الذي جعل من إيمانه بالانسان مادة خشوع في النفس فحل ذلك الخشوع للقوى الخفية العليا وهو بذلك يلخص لنا عقيدة الأوربي اليوم في إيمانه بألا شيء في الكون غير الإنسان. أما توفيق الحكيم فقد أقر ما في قصة اوديب من تحد للإله أو القوى الخفية وهو ما في قصة أوديب - كما أبرز عواقب هذا التطاول.

ويقول الحكيم إن شعوره بأن «الشرقي» يعيش دائما في عالمين هو الحصن الأخير الذي بقي لنا لنعتصم فيه ضد التفكير الغربي الذي يعيش في عالم واحد هو عالم الإنسان وحده

ثم يعلن توفيق الحكيم انه اضطر أن يخرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان التي تخضع لها التراجيديا الإغريقية لأنه رأى أن جو الأسرة في حياة أوديب أمر لا ينبغي إغفاله. وجو الأسرة عند أوديب لا يمكن أن يكون خارج البيت. بينما حوادث التراجيديا الإغريقية دائما في ميدان عام أو في الهواء الطلق

كما يعلن أنه اضطر أيضا أن يجرد القصة من بعض المعتقدات الخرافية التي تأباها العقلية العربية الإسلامية، فجعل تريسياس هو مدبر الأحداث في بدايتها وليس وحيا إلهيا كما تقول مأساة سوفوكليس. فهو الذي لفق قصة أبي الهول عندما قتل لايوس وعمد إلى الفتى الساذج صارع الوحوش فأجلسه على عرش طيبة، فكان كل ذنب أوديب أنه قبل الدور الذي أراده العراف على لعبه وهكذا فإن أوديب الذي هرب من كورنت لأنه لم يطق الحياة في أكذوبة، إذا به يعيش في طيبة في أكذوبة أضخم. وهكذا أصبح إنسانا مثل سائر الناس ولن يصبح عظيما إلا بمسلكه ونوع موقفه أمام الكارثة.

وبذلك لئن جرد توفيق الحكيم أوديب من عظمته الأسطورية - وهي هزيمته لأبي الهول - فقد أضفى عليه عظمة أخرى صادرة عن فضيلته البشرية متأثرا في ذلك بروح الدين الإسلامي الذي يفاخر بأن نبيه العظيم بشر.

ي الوقت نفسه فإن توفيق الحكيم جعل ترزياس هو المجرم لحقيقي لأنه حاول أن يتطاول على الإله فيكون هو، وليس لإله، منبع الأحداث ومصدر الانقلابات. ولا يلبث أن ضح عواقب هذا التطاول وعقابه، فقد باءت قصة ـيزياس بالفشل، لأن الرجل الذي جلس على عرش لبية لم يكن إلا الطفل الذي أراد اقصاءه منذ عشرين ـاما.

هكذا لئن جرد توفيق الحكيم المأساة من خرافتها، فقد حتفظ فيها بذلك الصراع بين الانسان والقوى العليا. ما احتفظ بفكرة الانعكاس التى هي حركة هده المسرحية، ي أن يتحقق في النهاية ما حاول البطل ألا يقع فيه في بداية. وإن كان قد نقل ثقل الصراع مع القوى العليا فكرة الانعكاس من أوديب الملك إلى تبريزياس العراف. أخيرا يوضح توفيق الحكيم أن الطعن الذي أنزله أوديب عينيه لم يكن إمعانا في الكبرياء كما ذهب جيد، ولا غبته في أن يبلغ أوج الشقاء كما بلغ أوج المجد كما ذهب وكتو، فهذه كلها ـ في رأيه ـ من قبيل التفسيرات الأدبية الذهنية. لكنه ـ تمشيا مع بشرية اوديب ـ يرى أنه كان شديد لتعلق بأسرته، عميق الحب لجوكاستا، وكانت فجيعته فيها هو يراها على هذه الميتة البشعة أشد مما يحتمل، وفي لحظة جنونه اقتلع عينيه، فهو قد فعل بنفسه ما فعل من حلها وحدها.

ما على أحمد باكثير فكان أكثر إمعانا في تجريد المسرحية مما يعتبره خرافة، إذ جعل الكاهن الأكبر لوكياس يختلق نبوءاته ثم يعمل على تحقيقها بتدبيره ومكره إلى أن تتحقق من بدايتها إلى نهايتها. ودافعه إلى هذا أحط من دافع تيريزياس عند توفيق الحكيم. فقد علل باكثير تصرفات الكاهن الأكبر في بدايتها إلى أن بوليب ملك كورنث كان ينافس لايوس على زعامة هيلاس، ويخشى أن يكون لخصمه ولد يرث عرشه وليس له هو وريث، فرشا الكاهن الأكبر بعشرين ألف ألف أوبول ليفترى وحيا باطلا حتى يحمل لايوس على التخلص من ولده حتى لا يبقى له وريث. أما الإله الحكيم فحاشى أن يوحي بمثل هذا الاثم (على أحمد باكثير، مأساة أوديب، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، ص ٢٣).

وتستمر أحداث قصة أوديب كما نعرفها ولكن ليست تحقيقا لنبوءة وحي إلهي بل نتيجة لمؤامرة لوكياس كبير الكهنة.

ومعنى هذا أن باكثير يحول الصراع من صراع بين الإنسان وقوى أعلى منه، إلى صراع بين الإنسان والإنسان فيفقدها الصراع بالمعنى الديني. ولهذا فإنه عندما يتساءل أوديب ساخرا لماذا لم يعلن الوحي أن هناك رجسا في المدينة من قبل وقد مضى على هذا الزواج الآثم سبعة عشر عاما، أفكان راضيا عن عمله ثم غضب اليوم؟ إذن فماذا أثار اليوم غضبه؟ المرجع السابق ص ٩٣) ندرك أن باكثير يريد أن يقول إنه لو كان هناك وحي إلهي حقيقي لأعلن سخطه من أول يوم تم فيه الزواج الآثم. أما أن يقع بعد سبعة عشر عاما وبعد أن أنجب أوديب من أمه إبنين وبنتين فتفسيره أن الامر كله من تدبير إنسان يفتري على الإله.

وفي موقع آخر يقدم باكثير تفسيرا إنسانيا آخر وذلك على لسان أوديب حين يعلن للشعب أن الرجس كان موجودا من قبل، فليس إذن هو سبب ما هم فيه من عذاب، إنما السبب أن اموال الأمة تتكدس في أيدي الكهنة يحتجزونها من دون الشعب الذي يموت جوعا. ولن تزول المجاعة ـ وهي ليست طاعونا عند باكثير ـ إلا بمصادرة أموال المعبد وتوزيعها بالعدل، ومن الطبيعي أن تختلف إذن نهاية أوديب باكثير عن نهاية أوديب سوفوكليس، فهو لا يفقأ عينيه إنما يغادر مدينة طيبة وهو أقرب إلى الجنون.

وتتردد في مسرحية باكثير من التعبيرات الإسلامية أكثر مما تتردد في مسرحية توفيق الحكيم، حتى ليخيل إلينا أن تيريزياس ليس عرافا إغريقيا بل فقيها اسلاميا. كما يرفض باكثير بوضوح فكرة الإنسان المسير ويعلن أكثر من مرة على لسان فقيهه تيريزياس أن الإله بحكمته خلق الخير

والشر، ومنحنا عقلا نميز به بينهم، ومعنى هذا أن الإنسان هو الذي يصنع قدره وليس العكس.

وهكذا غير باكثير من المفاهيم الأساسية التى تقوم عليها مسرحية سوفوكليس بعد أن أقصى دور القوى العليا عنها. ومما يجدر التنويه به أن لعلي باكثير مسرحية أخرى بعنوان اخناتون ونفرتيتي ولكنه فعل ما فعله سيجموند فرويد الذي تحدث عن كل من أوديب واخناتون ولكن لم يدر بخلد أحدهما أن لأيهما أية علاقة بالآخر على نحو ما فعل إيمانويل فليكوفسكي.

أما أحدث المعالجات لمأساة أوديب في اللغة العربية فهي معالجة علي سالم التى قدمت على مسرح الحكيم بالقاهرة عام ١٩٧٠ ثم نشرتها دار الهلال بعد ذلك. وفي حدود علمي فإنها المعالجة الوحيدة في العالم التى يعلن مؤلفها على غلافها أنها كوميدية وليست مأساة. ولعل هذا هو السر في أنها باللغة العامية المصرية وليست بالفصحى. لا لأنها كوميديا فقط - واللهجة العامية أنجح في الإضحاك لأنها أكثر مباشرة وتلغي المسافة بين الممثل والمتفرج - بل لأن مؤلفها حاول أن يلغي البعدين الزماني والمكاني أيضا. وكانت اللغة العامية إحدى وسائله في هذا الإلغاء

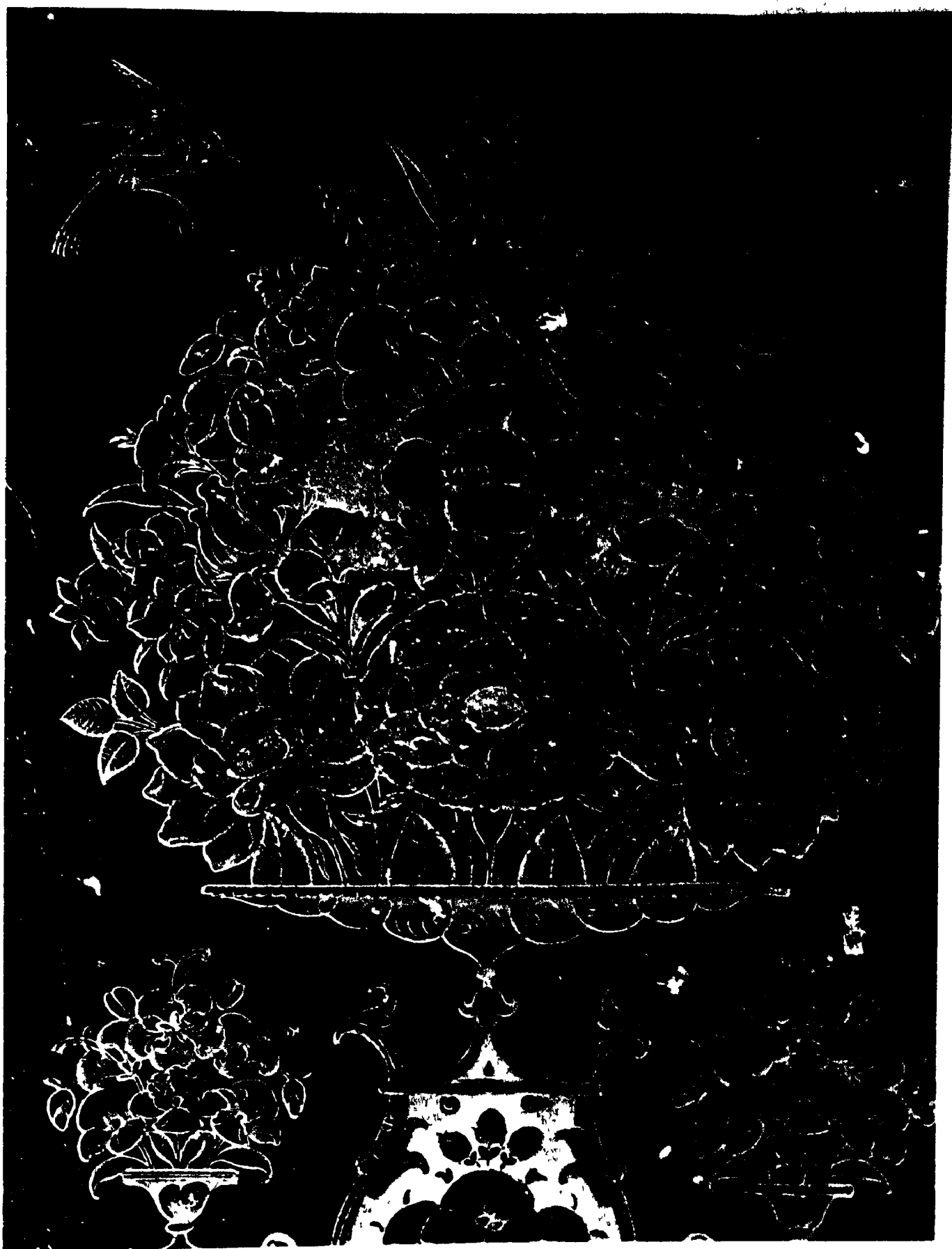
وفي مقدمة علي سالم لمسرحية أوديب أو «انت اللي قتلت الوحش» يشير إلى بحث إيمانويل فليكوفسكي الذي عرضنا إليه في أول هذه الدراسة ويردد القول بأن سوفوكليس وإن لم يغادر أرض اليونان فقد كان صديقا للمؤرخ اليوناني هيرودت الذي زار مصر كثيرا وكان يسمح له بمشاهدة طقوس معينة محرم على الشعب أن يراها ويقول إنه ربما كانت مسرحية أوديب سوفوكليس ليست سوى إعداد إغريقي لمسرحية مصرية تقدم نفس الأحداث ويتولى إخراجها كهنة آمون في معابدهم، ولعلهم كانوا يعرضونها على كبار الشخصيات من زوار مصر كنوع من الإعلام الموجه لتشويه صورة الملك أخناتون بعد أن انتصروا عليه وعلى مبادئه وأعادوا عبادة آمون مرة أخرى.

ويمضي علي سالم في تدعيم رأيه فيشير إلى مسرحية جان كوكتو «الآلهة الجهنمية» فيرى أن الجو الفرعوني فرض نفسه عليه بحيث لم يستطع التخلص منه فصور أبا الهول على أنه فتاة جميلة يرقد على صدرها أنوبيس إله الموتى في مصر. وأندريه جيد في مسرحيته أوديب يجعل بوليبيس ابن أوديب يغازل أخته أنتيجون ويعرض عليها الحب، وعشق الأخت والزواج منها عادة ملكية فرعونية قديمة. ولهذا كله عاد علي سالم بأحداث مسرحيته أوديب إلى طيبة مصر القديمة وليس طيبة اليونان. كما أعطى نفسه الحق في أن يجردها من كل المفاهيم اليونانية القديمة والتى تتضمن أساسا الإنسان وعلاقته بالأقدار والآلهة. هذا هو الاستبعاد الأول. الاستبعاد المكاني.

أما الاستبعاد الزماني فيتمثل أولا في تصويره استخدام أهل طيبة الاختراعات الحديثة كالإذاعة والتليفزيون والتليفون. ويتمثل الاستبعاد الزماني الثاني في شكل المسرحية وطريقة إخراجها. فقد استخدم المؤلف في الفصل الثاني التقدم التكنيكي الذي حققته التجارب المسرحية المعاصرة في بث حركة سريعة نابضة في أرجاء المسرحية يتطلبها دائما المسرح الفكري لدفع الإملال. كما تم إلغاء المسافة الزمانية ثالثا - وبطريقة أكثر وضوحا - في الفكرة التى تقوم عليها المسرحية. فالمأساة لم تعد مأساة أوديب، بل مأساة طيبة وشعبها، فهي تستأجر من يحل لها اللغز وتكافئه على هذا بأن تجعله ملكا عليها، ولكن إذا حدث وتصدى فرد لعمل بطولي مثل إنقاذ أمة، وأفلح في هذا، فإننا لا نلبث أن نتبين حقيقة ما فعل. إن الإنقاذ وهم زائف. هو في الحقيقة تأجيل موقت للهزيمة. لهذا فإن ترياس يسخر من أسطورة أوديب القديمة قائلا: هل قرأتم أن ملكا تربع على العرش لمجرد أنه حل أحجية، افرضوا أن أوديب غير موجود وسطكم، فماذا كنتم تفعلون. أنقذ أوديب طيبة من الوحش، أو هكذا قيل على لسان خبراء الدعاية في المدينة وصدق الناس النبأ وانصرفوا إلى أعمالهم اليومية وانقطع أوديب لاختراعاته ومكتشفاته ليبنى أمته على أساس المخترعات المادية وحدها، بينما

ترك حاشيته تخرب نفسيات الشعب، بدعوى العمل على أن يلتف الشعب حول مليكهم. وهنا كمنت المأساة، فلا فائدة من الاختراعات والاكتشافات ما لم يصحبها بناء الإنسان، والكارثة أن ما يحدث هو هدم الإنسان. لذلك يعود الوحش من جديد إلى الظهور. وحين يطالب الناس أوديب بملاقاته من جديد يجيبهم بأنه سيلبي طلبهم ويحل اللغز ويقتل الوحش، ولكن حين يموت ماذا هم فاعلون. لذلك يذهب شعب طيبة لملاقاة الوحش فيلقى الهزيمة. وحين يتساءل أوديب عن سبب الهزيمة مع أنه طور طيبة آلاف السنين واخترع للناس كل ما يصنعه الإنسان في المستقبل، يرد عليه تيريزياس قائلا: واخترعت أيضا يا مولاي أسوأ اختراع في التاريخ. «الخوف» الاختراع الوحيد الذي يفسد كل الاختراعات الاخرى. ويعلن أن اللغز الحقيقي هو أن يحرر الإنسان من الخوف والتملق والشك من أجل كل الطاقات الإبداعية بداخله، ومن يحل هذا اللغز هو الذي يستحق ببساطة لقب الحاكم.

وهكذا غير علي سالم معالم الأسطورة تماما، فأحالها إلى كوميديا وإن كانت روح المأساة تتغلغل في أحداثها وأصبحت وقائع المأساة القديمة مجرد أصداء باهتة تنبعث من ماض قديم، مجرد أداة يطوعها المؤلف المسرحي المعاصر ليعكس قلقه وقلق عصره ومجتمعه ويقدم خلالها رؤيته وكلمته.

شجرة الحياة، عن شكل الكون «للمرويسي»، فارسي، القرن الرابع عشر، جاله ي فرير، واشنطون

غلاف لألبوم للشاه جهان (١٦٢٨-١٦٥٨)، الهند، مطلع القرن التاسع عشر

تركي بصحبة زوجته، ألمانيا أو هولندا (؟) الثلث الأخير من القرن الخامس عشر متحف اشموليين باكسفورد (يلفت النظر في هذه اللوحة تصويـــــر
الزوجة بدون حجاب)

Ich habe viele fremde Länder durchstreift
und den Weg nicht gefunden, der mich in die Welt führte.
Rosen sah ich zu Tausenden in den Garten,
keine glich meiner Geliebten.
Müde machte mich die bittere Sprache der Menschen
in den langen Jahren voll Trauer.
Auf die Hilfe der Ströme hoffend, die dahineilen,
habe ich nur das Rinnsal in mir selber treffen können.
Ich habe mich in allen Flammen verzehrt.
An einen Dolch bin ich genagelt.
Durchbohrten Herzens fiel ich nieder.
keine Hand war da, die mich aufhob.
Die Welt bleibt taub auf meinen Ruf.
Nichts erwarte ich ohnehin vom Schicksal.
Du allein, meine Nachbarseele, kennst meinen Zustand.
Ich aber fand keine Worte, dir meine Pein zu künden.
Ich bin die Nachtigall, die vor Elend seufzt.
Ich habe gut schreien. Meine Rose hört mich nicht.
Des Todes sicher, sagt Karadja-Oghlan,
fand ich keinen andern Ausweg als das Grab.

Karadja-Oghlan
(Türkei, 17. Jahrhundert)

د. ص. مصلح

الشكل فى شعر أبي القاسم الشابي

مركز دراسات الشرق الاوسط
جامعة يوتا
سالت ليك ستي يوتا - أمريكا

حزيران ١٩٧٦

لا نغالي اذا قلنا ان الشابي[1] كان ولا يزال من اعظم شعراء تونس المحدثين عبقرية وشاعرية. فشعره يتسم بطابع فلسفي ورومانطيقي قلما نعثر على مثيل له في دواوين معاصريه من تونسيين خاصة ومغربيين عامة. والى جانب الصدق والحساسية المرهفة وسعة الخيال يتميز شعره الناضج بالتحرر من الطابع التقليدي في الأسلوب، كما يتميز ببعض التحرر من الطابع التقليدي في الشكل. فشعر الشابي واضح التركيب واسلوبه تصويري يبرع في معظم القصائد الى الحكاية والسرد القصصي بما فيه من حوار ومراجعة اما صوره فهي عادة ايحائية ورمزية غير ان شعر الشابي لا يخلو من المعاني المتكررة والاخطاء اللغوية والصرفية والنحوية التي نبه عليها احد الكتاب[2] ولعل التآلف بين الكلمات في القصائد هو احد المصادر الموسيقية التي يتميز بها شعر الشابي، فقد وفق الشابي في اختيار اصوات اللغة واستخدامها للتعبير والايحاء. وكثيرا ما يحدث ائتلاف الكلمات وانسيابها نغمة موسيقية تتصف بالرنين والايقاع وتتجاوب مع المعنى واللفظ. ويشيع في قصائد الديوان التشاؤم والألم والأسى والنقمة على المجتمع. وربما يعود سبب ذلك الى ابتلاء الشابي بعلة مدمنة في القلب لازمته منذ كان شابا، والى وفاة ابيه عام ١٩٢٩.

نشأ الشابي في بيئة دينية محافظة ونهل من ثقافة عربية اسلامية ومع انه لم يكن يعرف لغة اجنبية فانه تأثر بالعقلية الغربية عن طريق الترجمات فاستوعب ما نشر عن آداب العرب وحضارته كما قرأ عيون الشعر العربي. وقد فطن بعض الكتاب الى ان الشابي تأثر بمدرسة الرومانطيقيين الأوروبيين وبالأدب المهجري الذي نشأ في شمال امريكا (وجبران خاصة) صياغة والفاظا وروحا[3].

لا يشمل ديوان **اغاني الحياة**[4] الا قصائد يعرض الشاعر فيها لمواضيع ذات صبغة اجتماعية وربما يعود ذلك الى اعتقاد الشابي بأن الفن خليق بتجنب الاعراض التافهة والجد في سبيل البعث والاحياء. صدر ديوان **اغاني الحياة** عام ١٩٥٥ بعد مرور ٢١ سنة على وفاة الشابي ثم اعقبته الطبعة الثانية[5] عام ١٩٦٦ والثالثة عام ١٩٧٠[6]. وقعت في الطبعة الاولى عدة اخطاء مطبعية تكرر بعضها في الطبعة الثانية وبعكس الطبعة الاولى فقد وردت في الطبعة الثانية تواريخ القصائد حسبما جاءت في مخطوط الشاعر ولعل

---

١) انظر تفاصيل عن حياة الشابي وآثاره، ص ١٥٧ - ١٦٨ *A Critical Introduction*، ص ٢٦٠ - ٢٦٦ "Essai" **والشابي، حياته وشعره**، ص ٣٥ - ٤٥

٢) **شاعران معاصران**، ص ١٦٦

٣) **دراسات عن الشابي**، ص ٣٣ - ٤١، ١٠٥، ١١٦، ١٢٥

٤) **اغاني الحياة**، ديوان شعر، دار الكتب الشرقية، (تونس ١٩٥٥). يبدو ان الشابي اعتزم نشر ديوانه تحت عنوان من **اغاني الحياة** (انظر الاعلان في مجلة ابولو (كانون الثاني ١٩٣٤) الصفحة التي تلي الفهرس وقد تضمنت الطبعة الاولى للديوان ثمانية قصائد من مجموع ١٨ قصيدة استثناها الشاعر حينما اعتزم نشر ديوانه (انظر كتاب **في الادب التونسي**، ص ١٢).

٥) الدار التونسية، (تونس، ١٩٦٦).

٦) الدار التونسية، (تونس، ١٩٧٣).

ليم القصائد وتنسيقها في طبعات الديوان الثلاث يتفق مع تيب الذي قام به الشابي نفسه حين اعتزم نشر ديوانه براف صديقه الشاعر احمد ابي شادى عام ١٩٣٤[٧]. ضمت كل من هذه الطبعات بعض الصفحات لألمامة اة الشابي كان قد كتبها اخوه محمد الامين. غير ان بعة الثالثة تضمنت ١٣ قصيدة منها ثلاث مقطوعات تثناها الشاعر عندما اعد ديوانه للنشر.

ان الشابي أبدى في مناسبات عديدة رأيه في الشعر امة والشعر العربي (ماضيه وحاضره) خاصة، الا انه لم ب عن رأى جلي في مسألة الشكل الشعري الذي يجدر شاعر التزامه. ويبدو من اقوال الشابي في الشعر انه يعزو ية كبرى لشعور الشاعر ولخياله الشعري[٨] وانه لا يعير بكل الشعري انتباها خاصا. في فصل «الروح العربية» كتابه «الخيال الشعري عند العرب» يعزو الشابي فشل معراء الاندلسيين الى انهم «... بحثوا عن منابع الشعر قشور الحياة وازيائها وفتشوا عن حقيقة النفس في فنون كلام فجددوا في الاوزان ولم يجددوا في الروح وتفننوا في ساليب ولم يتفننوا في الجوهر واللباب ...»[٩] وفي يث آخر يذكر الشابي ان الشعر تصوير لآثار هذه ياة وعلى الشاعر ان يعبر «... عن هاته الآثار ملوب فني جميل ...»[١٠]، غير انه لم يشرح دور الوزن احية في الشعر حينما حدد معالم هذا الأسلوب. لكن ابي، في المقدمة التي وضعها لـ ديوان الينبوع لأبي شادي ١٩٣)، يعتبر الأوزان عنصرا من عناصر الشعر، فهو يقول . الفن في جميع صوره والوانه انما هو مجموعة نسب سيقية يوازن الفنان بينها موازنة حكيمة ملهمة، يحس بها في رة نفسه ويأتيها، وربما لا يفهمها كل الفهم أو بعضه، شاعر العظيم هو الذي يوفق في فنه الى المعادلة بين ب العاطفة والفكر والخيال والاسلوب والوزن، بحيث صل بينها التجاوب الموسيقي في القصيدة ...»[١١]

ـا يتضح عند دراسة شعر الشابي ان اغلبية قصائده ضعت لاحكام العروض الا ان قسما منها يبشر بمحاولات للتحرر من بعض قيود العروض التقليدية والعودة الى تنويع القافية.

اعتمدت في هذه الدراسة على الطبعة الثانية من ديوان اغاني الحياة الذي يشمل ٨٧ قصيدة وتسع مقطوعات يبلغ عدد ابياتها حوالي ٢٥٧٠ بيتا بدأ الشابي نظمها في ايام صباه. وجل القصائد ذات القافية الواحدة مرتبة في اقسام متفاوتة الطول، بينما نرى عددا ضئيلا من القصائد المتنوعة القافية يشمل اقساما غير متساوية في الطول.

القصائد ذات القافية الواحدة

نظم الشابي ٧٠ ٪ من قصائده على نظام القافية الواحدة (١٥٧٠ بيتا) ويلاحظ ان معظم الحروف التي اتخذها رويا تجيء رويا بكثرة في دواوين العرب واغلب حروف الروي في شعر الشابي سهلة النطق يكثر ورودها في اواخر الكلمات العربية. فحرف الميم هو الروي في ١٤ قصيدة (٣١٠ أبيات، ١٩ ٪) من قصائد اغاني الحياة، والروي من اصل الكلمة في اكثر ابيات القصيدة. وثم كلمات تنتهي بحرف الميم رويا تتكرر عدة مرات لا في القصائد الميمية المختلفة فحسب، بل قد تتكرر في القصيدة الواحدة في نفس المقطع[١٢]. اما حرف الدال فانه يقع رويا في ١٠

---

٧) المصدر السابق، ص ١٤ وانظر آثار الشابي، ص ٣٧

٨) الخيال الشعري عند العرب للشابي، وانظر القصائد التالية في اغاني الحياة «شعري» (ص ٢٦ - ٢٧)، «يا شعري» (ص ٥٥ - ٦٣)، «اغنية الشاعر» (ص ١٠١ - ١٠٢)، «قلت للشعر» (ص ١٢٧ - ١٢٩)، «احلام شاعر» (ص ١٧١ - ١٧٢)، «فكرة الفنان» (ص ١٩٠ - ١٩٢) و«قلب الشاعر» (ص٢٦٢ - ٢٦٣)، وانظر كتاب الشابي، حياته وشعره، ص ٢٦٧ - ٢٨٣

٩) الخيال الشعري، ص ١٣٥

١٠) الشابي حياته وشعره، ص ٢٧٠

١١) انظر ديوان الينبوع، ص، سين - دال. رأي الشابي في ان الفن يوفق بين اضداد مختلفة يماثل رأي كوليرج في الخيال الشعري (انظر مقالة Kathleen Colburn في *Major English Romantic Poets*

١٢) انظر امثلة لتكرار كلمات الروى «نجوم» (ص ١١٧ - ١١٨ . ١٣٧ - ١٣٩)، «وجوم» (ص ١٧٣ - ١٧٤)، «أنغام» (ص ٢٦٦ - ٢٧٠) اغاني الحياة انظر كذلك كلمات الروى المتكررة في القصائد المحلمة «كئيب»، «خطوب»، «قلوب»، «قطوب»، «نحيب»

قصائد (٢٨٩ بيتا) والباء تقع رويا في سبع قصائد (٢١٠ ابيات)، والراء تقع رويا في سبع قصائد اخرى (٢٧٤ بيتا)، واذن هذه الحروف الثلاث تؤلف ١٧٠٤ ٪، ١٢ ٪ و١٣ ٪ بالتوالي من مجموع ابيات القصائد ذات القافية الموحدة. اما حرفا النون واللام اللذان يقعان رويا بكثرة في الشعر العربي فلم يجيئا رويا الا في عدة قصائد من **اغاني الحياة**: جاءت النون في خمس قصائد (١٥٣ بيتا، ١٠ ٪) وجاءت اللام في ثلاث قصائد ومقطوعة واحدة (١٥٧ بيتا، ١٠ ٪). وجاءت السين رويا في ثلاث قصائد. وجاءت كل من التاء والحاء في قصيدتين، والهاء في اربع قصائد. اما الفاء والكاف فقد جاءت كل منهما رويا في قصيدتين فقط من ديوان الشابي، والذي نلاحظه ان شيوعهما كروي في الشعر العربي عامة يجنح الى الاعتدال. والحروف النادرة في مجيئها رويا (كالزاء والذال والعين والخاء والطاء والضاد) لا تقع رويا في قصائد الشابي ذات القافية الموحدة. ومما يبعث على الدهشة ان العين لم تقع رويا في اية قصيدة من هذه القصائد رغم انها ترد كثيرا في اواخر الكلمات العربية كما اننا لم نجد الكاف او الياء رويا في هذا النوع من القصائد

تنتهي الابيات في معظم القصائد الموحدة القافية حركة قصيرة (اي ان القافية مطلقة) وعلى الأغلب تكون حركة الروي الكسرة او الضمة، والكسرة اكثر ورودا والروي مسبوق باحدى هاتين الحركتين بصورة غير متساوية او منتظمة، الا ان واو المد وياء المد تتعادلان في الوقوع قبل الروي مباشرة، ولا يستثنى من ذلك الا القصائد الطويلة نسبيا. ففي قصيدتي «حديث المقبرة»[13] و «صلوات في هيكل الحب»[14]، وهما قصيدتان طويلتان، تسبق واو المد الروي في ٨٠ بيتا (٤٣ في القصيدة الاولى و ٣٧ في الثانية) وتسبق ياء المد الروي في ٤٦ بيتا (٢٠ في القصيدة الاولى و ٢٦ في الثانية).

أكثر الشابي من القافية المقيدة اذ اتخذ هذه القافية لـ ٤٠ ٪ من قصائده، لا سيما القصائد التي نوع فيها القافية.

ويغلب على هذه القافية ان يسبق رويها حرف مد وهذا ما يسمى بالردف وقلما يحصل في القصائد المبنية على القافية المقيدة[15] ولم يستحسنه اهل العروض مطلقا. الا ان قوما من العروضيين استساغوا تناوب الضمة مع الكسرة قبل الروي. واستقبحوا تناوب احداهما مع الفتحة[16]، ولكننا في شعر الشابي نجد الحركات القصيرة كلها تتناوب قبل الروي، بل يقع ذلك في عدد من القصائد ذوات القافية المقيدة كقصيدة «ارادة الحياة»[17] حيث تتناوب الكسرة والفتحة والضمة قبل الروي، مما يأبى بموسيقى القافية الكمال. اما القافية المؤسسة فنجدها في قصائد الديوان المنظومة في بحر الكامل.

عند دراستنا لأنواع القوافي في شعر الشابي يتجلى بوضوح ان الشاعر حاول تقوية اصوات قوافيه بتكرار صوتين على الاقل في اواخر الأبيات. وقد حقق ذلك في بعض قصائده (١) باضافة تاء الضمير[18] وتاء التأنيث[19] الى كلمات الروي. (٢) بتقديم احد حرفي المد (الواو والياء) على الروي في أكثر قصائده (حتى القصائد المبنية على القافية المقيدة). (٣) بالتزام الحركة التي تسبق الروي لا سيما في قصائده القصيرة نسبيا[20]. اضف الى ذلك ان مراعاة نفس الوزن، والانسجام الحاصل عن الايقاع

(ص ٧٥ - ٧٩)، «دهري» (ص ١٤٠ - ١٤٤)، «ورود» (ص ٢٠١ - ٢٠٦)، «حياة» (ص ١٣٤ - ١٣٦)، «دهور»، «طهور» و«الطيور» (ص ٢١٣ - ٢١٧)

١٣) المصدر السابق، ص ٢٠١ - ٢٠٦

١٤) المصدر السابق، ص ١٨٣ - ١٨٧

١٥) موسيقى الشعر، ص ٢٦٠ و ٢٨١

١٦) موسيقى الشعر، ص ٢٦٧ وانظر شرح تحفة الخليل ص ٣٨٣ - ٣٨٤

١٧) اغاني الحياة، ص ٢٤٠ - ٢٤٤

١٨) المصدر السابق، ص ٢٤ - ٢٥، ٥٨، ١٥٨ - ١٦٠، ٢١٠ - ٢١٢

١٩) المصدر السابق، ص ٥٢، ٥٣، ٥٦، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٩٠، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٩٥، ٢٣٦

٢٠) المصدر السابق، ص ١٧ - ١٨، ٦٤ - ٦٥، ١٤٩ - ١٥٣، ١٥٨ - ١٦٠، ٢١٠ - ٢١٢

الداخلي، وسهولة نطق الكلمات ـ كل هذا يضفي على شعره نغمة موسيقية خاصة تعبر عن حالة الشاعر النفسية.
ويصعب على الفاحص المدقق في شعر الشابي ان يجد قوافي اختارها الشاعر لمجرد التقفية او لمراعاة الوزن، اذ ان معظم قوافي قصائده خال من التكلف والافتعال. ولا ريب في ان ترتيب القصيدة في مقاطع يستقل كل مقطع منها عن الآخر بالرغم من اشتراكها معا وزنا وقافية وموضوعا ـ لا ريب ان هذا قد أتاح للشابي ترديد كلمات الروي في اكثر من مقطع. ولعل التشابه في المواضيع وضيق النطاق قد اديا الى هذا الترديد الذي يقع أحيانا في أقل من سبعة أبيات[21].
ان عدم مبالاة الشابي بتصريع معظم قصائده قد اطلق له العنان في النظم. ذلك انه أتاح للشاعر إكمال فكرته في بداية الشطر الثاني من البيت. كما ان شيوع القافية المقيدة يعد من اهم مميزات شعر الشابي شكلا ولا يسعنا الا ان نعتبره محاولة للتحلل من قيود الأعراب ـ هذا الأعراب الذي يكون جزءا لا يتجزء من القافية بل ويفرض عليها تركيب الأبيات. وجدير بالذكر ان النظم في القافية المقيدة المسبوقة بحرف مد قلما نجده في الشعر العربي القديم. ان خروج الشابي في هذا الشأن عن المألوف وعما اصطلح عليه اهل العروض القدماء يتفق مع محاولات معاصريه من الشعراء المجددين مصريين كانوا ام مهجريين.

تنوع القافية في شعر الشابي ـ شعر المقاطع

نظم الشابي ٣٠ ٪ من قصائده منوعا فيها القافية (٣١ قصيدة يبلغ مجموع ابياتها ٩٤٤ منها ٦٢٧ بيتا قوافيها مقيدة). وتقع كل من الميم والدال والراء رويا في هذا النوع من القصائد حوالي مئة مرة، وفي هذه القصائد نجد (بعكس ما نجده في شعره الموحد القافية) ان الكاف ترد في اواخر ابياته ٢٤ مرة والعين ٣٤ مرة والياء ترد ٤٠ مرة. واتخذ الشابي كاف الخطاب رويا في بعض القوافي المقيدة، ولكنه التزم نفس الحرف الذي يسبق الروي مما حسن موسيقى القافية. والشاعر في هذه القصائد يتخذ اللام والهاء رويا اكثر مما فعل في القصائد الموحدة القافية فاللام تقع رويا ٨٤ مرة والهاء تقع رويا ٩٧ مرة. وخلاصة القول ان الشابي اختار لشعره المنوع القافية رويا شائعا في الشعر العربي كله. وقد سلك هذا المسلك في بقية قصائده. وتسهيلا لما نحن بصدده من تنوع القافية في شعر الشابي قمت بتصنيف القصائد ذات المقاطع حيث اتخذ الشاعر لكل مقطع قافية خاصة الى قسمين. (١) قصائد منوعة القافية دون قرار، (٢) قصائد منوعة القافية مع قرار.

(١) قصائد منوعة القافية دون قرار

أ ـ تنوع القافية في مقاطع متغايرة الطول

تنتمي قصيدتا «شعري»[22] و«الاشواق التائهة»[23] الى هذا النوع من التقفية، فالقصيدة الاولى تشتمل على خمسة مقاطع (٢٢ بيتا) من بحر المجتث اما الثانية فهي من بحر الخفيف وترتيب قوافيها جاء على نحو غريب: اا ب ب، ج ج ج ج، د د د د، هـ و و هـ ز ز ح. ومع ان قصيدة «في فجاج الظلام»[24] تتألف من مقاطع متساوية الأبيات فان التقفية في بعض المقاطع (الاول والثالث والخامس والسابع والثامن) تماثلت، بينما تغايرت في مقاطعها الاخرى. وما يقال عن هذه القصائد يقال عن قصيدة «في ظل وادي الموت»[25] حيث التزم الشاعر قافية واحدة في مقاطع معينة (الاول والثالث والرابع) من القصيدة ولكنه خرج عنها في المقطعين الثاني والخامس.

---

٢١) المصدر السابق، ص ٧٦ (البيتان الرابع والتاسع)، ص ٩٨ (البيت السادس) وص ٩٩ (البيت الثالث)، ص ١٣٥ (البيتان الاول والسادس)، ص ١٤٨ (البيتان الثالث والثامن)
٢٢) المصدر السابق، ص ٢٦ ـ ٢٧
٢٣) المصدر السابق ١٦٨ ـ ١٧٠
٢٤) المصدر السابق، ص ١٠٣ ـ ١٠٧
٢٥) المصدر السابق، ص ٢٠٧ ـ ٢٠٩.

ب ـ تنوع القافية في مقاطع متساوية الطول

تنوع القافية في كل بيتين : القصائد المنتمية الى هذا النوع تتألف من مقاطع متساوية الأبيات، ويتراوح عدد المقاطع في هذه القصائد بين الاربعة والتسعة. وقصيدة «قلب الام»[٢٦] هي القصيدة الوحيدة في الديوان التي تلتزم رويا واحدا لكل بيتين دون ان تفصل نقاط بعد كل بيتين. ذلك ان وحدة الموضوع والوزن يربطان بين كل زوجين من الابيات. وجدير بالذكر ان القافية في بعض هذه القصائد قد جاءت اما مطلقة واما مقيدة في المقاطع المختلفة بل في نفس المقطع[٢٧] كذلك، وأغلبية هذه القصائد من بحر مجزوء الكامل وهي من اطول قصائد اغاني الحياة، وقلما جنح الشاعر الى التضمين فيها.

تنوع القافية في كل ثلاثة أبيات : نظم الشابي ثلاث قصائد[٢٨] تتراوح المقاطع في كل منها بين ٣ ـ ٨ وكل مقطع يتألف من ثلاثة ابيات على روى مستقل غالبا. وقد جاء معظمها من بحور نادرة في الشعر العربي القديم كالمتقارب والسريع.

تنوع القافية في كل أربعة أبيات والرباعيات : في «اغاني الحياة» قصيدتان التزم الشابي فيهما نظاما خاصا. فقد اتخذ رويا مستقلا لكل اربعة ابيات وهاتان القصيدتان هما «الى الموت»[٢٩] و«من اغاني الرعاة»[٣٠]. ويبلغ عدد مقاطع القصيدة الاولى الستة وعدد مقاطع القصيدة الثانية اربعة. ومن مميزات الرباعيتين «النجوى»[٣١] و«في الظلام»[٣٢]: (اولا) انهما تشتركان معا في نظام التقفية (ا ب ا ب ـ ج د ج د) والبحر (الرمل). (ثانيا) الشطر الثاني من كل قصيدة يلتزم تفعيلة واحدة بدلا من ثلاث كما هو الامر في الشطر الاول. وهذه التفعيلة هي فاعلات (= فاعلن) او فعلات في القصيدة الاولى وفاعلاتن مضافا اليها مقطع في القصيدة الثانية[٣٣]. (ثالثا) يجمع القصيدتين تاريخ النظم (١٩٢٥). (رابعا) تناوب القافية المطلقة والمقيدة في كل من اعاريض القصيدتين واضربهما. (خامسا) مع ان رباعيات القصيدة «في الظلام» قد فصلت بنقاط فانها تكون وحدة لا تتجزء من حيث الموضوع والبحر والفكرة.

تنوع القافية في كل ستة أبيات : يحتوي ديوان الشابي على ثلاث قصائد[٣٤] يمكن الرمز لمقاطعها بما يأتي اااااا، ب ب ب ب ب ب وهكذا. يتراوح عدد مقاطع القصيدة في الديوان بين ٣ ـ ٦ وجاءت القصائد من بحور المجتث والمتقارب والبسيط، وقوافي مقاطعها اما مطلقة او مقيدة.

تنوع القافية في كل ثمانية أبيات وكل خمسة عشر بيتا : تتألف كل من قصيدتي «الى الشعب»[٣٥] و«المساء الحزين»[٣٦] من مقاطع ويتألف كل مقطع في القصيدة الاولى من ثمانية ابيات، اما في القصيدة الثانية فيتألف كل مقطع من خمسة عشر بيتا. وقد اتخذ الشابي لكل مقطع قافية خاصة.

(٢) قصائد منوعة القافية مع قرار

نظم الشابي جل قصائده التي تشتمل على قرار (او قفلة) وهو شاب لم يجاوز العشرين من العمر. ثمة عدد لا يستهان به من هذه القصائد جاء من البحور النادرة في الادب العربي

---

٢٦) المصدر السابق، ص ١٩٤ ـ ٢٠٠ وانظر كذلك القصائد ص ٣٩ ـ ٤٠، ٥٢ ـ ٥٤، ٥٥ ـ ٦٣، ٢٣٧ ـ ٢٣٩. في قصيدة «الطفولة» (ص ٩٠ ـ ٩١) تستقل كل وحدة مؤلفة من بيتين بعضها عن بعض من حيث الفكرة والموضوع وتفصل نقاط بين كل وحدة ووحدة.

٢٧) المصدر السابق، ص ٣٩ ـ ٤٠، ٥٢ ـ ٥٤، ٥٥ ـ ٦٣، ٩٠ ـ ٩١، ١٩٤ ـ ٢٠٠، ٢٣٧ ـ ٢٣٩

٢٨) المصدر السابق، ١٨٠ ـ ١٨٢، ٢٥٩ ـ ٢٦٠، ٢٦٤ ـ ٢٦٥.

٢٩) المصدر السابق، ص ١١٤ ـ ١١٦.

٣٠) المصدر السابق، ص ٢٢٠ ـ ٢٣٠.

٣١) المصدر السابق، ص ٢٢ ـ ٢٣

٣٢) المصدر السابق، ص ٣٠ ـ ٣١

٣٣) انظر الشابي شاعر الحب والحرية، ص ١٥٠ ويعتقد عمر فروخ ان فاعلاتن فعل قد جاءتا في الشطر الثاني وهذا غير صحيح.

٣٤) اغاني الحياة، انظر القصائد «نظرة في الحياة» (ص ٣٥ ـ ٣٧)، «الى عارف اعمى» (ص ١١٧ ـ ١١٨)، «اراك» (ص ١٨٨ ـ ١٨٩)

٣٥) المصدر السابق، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٣

٣٦) المصدر السابق، ص ٩٤ ـ ٩٧

ندیم كالمنسرح والمتقارب والمتدارك والرمل[٣٧]. ويجدر بنا
ن نصنف هذا النوع من القصائد على الوجه التالي:
ـ قافية تتكرر في اواخر كل مقطعين، كما في قصيدة
مأتم الحب»[٣٨] التي تشتمل على ستة مقاطع. وبنية
قاطع هنا تتبع نظاما خاصا: فالشطر الاول من المقطع
قسم الى تفعيلتين متساويتين طولا وكل منهما في سطر
ستقل يليهما بيتان مقفيان. تختم نفس القافية كل
طعين ويمكن الرمز للمقطعين الأولين من هذه القصيدة
اا ب ب ج، د د هـ هـ ج.
ـ شطر يتكرر في كل مقطع ثلاث مرات كما في
صيدة «اغاني التائه»[٣٩] التي تشمل ثلاثة مقاطع، فالشطر
تكرر هو الاول من كل مقطع، يتكرر مرتين بعد
اعيتين يرمز اليهما بـ ااا ب، ج ج ح ج (في المقطع
اول) وبـ ا ب ا ب، ا ب ا ب (في المقطعين الاخيرين،
اني والثالث)، وثمة شطر يفصل بين الشطرين المتكررين
لى نفس روي البيت الاول من كل مقطع:

كان في قلبيَ فجرٌ، ونجومْ،
وبحارٌ، لا تُغَشِّيها العيومْ
وأناشيدٌ، وأطيارٌ تحومْ
وربيعٌ، مُشرِقٌ، حلوٌ، جميلْ
كان في قلبي صباحٌ، وإياهْ
وابتسامات، ولكن . . . وأساه!
آه! ما أهولَ إعصارَ الحياهْ!
آه! ما أشقى قلوب الناس! آه!
كان في قلبيَ فجرٌ، ونجومْ،
فاذا الكلُّ ظلام وسديم . . . .،
كان في قلبيَ فجرٌ، ونجومْ

ـ شطران متكرران. جاء هذا النوع من القرار في قصيدة
شكوى اليتيم»[٤٠] حيث اختتم به كل مقطع من مقاطع
قصيدة ما عدا المقطع الاخير. والشطران المتكرران هما:

فسرت وناديت: يا ام هيّا
اليّ فقد سئمتني الحياة

وبدلا من كلمة «سئمتني» ورد الفعل المترادف «عذبتني» في المقطع الثاني و«اضجرتني» في المقطع الثالث. يفتتح كل مقطع ببيتين مقفيين تليهما اربعة اشطر، الشطران الاولان منهما يلتزمان رويا واحدا، اما الشطران المتبقيان فهما القرار. يمكن الرمز لنظام التقفية في قصيدة «شكوى اليتيم» على النحو التالي اا ب ب ج د، هـ هـ وو ج د وهكذا. والجدير ذكره ان المقطع الاخير الذي يتألف من ستة اشطر (ر ر ح ر ح ح) يفتقر الى البيتين الافتتاحيين.
(د) بيتان متكرران. جاء هذا النوع من القرار في قصيدة «جدول الحب»[٤١] فقط ويقع القرار في مطلع القصيدة وبداية المقطع الرابع، والبيتان المتكرران هما:

بالامس كانت حياتي كالسماء الباسمه
واليوم، قد امست كاعماق الكهوف الواجمه

(هـ) قرار يتألف من شطر ورباعية. يتكرر الشطر في مطلع المقطع الاول والمقطع الثاني من قصيدة «الكآبة المجهولة»[٤٢]. والشطر المتكرر هو «انا كئيب، انا غريب». اما الرباعية فهي تختم كل مقطع من مقطعي القصيدة، وقد أتت بصورة اربعة اشطر على النحو التالي: ا ب ا ب

---

٣٧) المصدر السابق، ص ٤٤-٤٦، ٤٧-٤٩، ٥٠-٥١، ٦٨-٧٢، ٨٢-٨٦، ١٣٢-١٣٣، ٢٣٤-٢٣٦

٣٨) المصدر السابق، ص ٤٤-٤٦

٣٩) المصدر السابق، ص ١٣٢-١٣٣.

٤٠) المصدر السابق، ص ٥٠-٥١

٤١) المصدر السابق، ص ٨٢-٨٦ البيتان العاشر والحادي عشر لا يلتزمان قافية واحدة (ص ٨٣)

٤٢) المصدر السابق، ص ٤٧-٤٩ يعتبر عمر فروخ هذه القصيدة موشحة منظومة في بحر جديد مستعملاتن (الشابي شاعر الحب والحرية، ص ١٥١) غير ان بحر هذه القصيدة هو المنسرح والقصيدة جاءت بصورة اشطر ويمكن الرمز لنظام التقفية بـ ا ب ج ب، د هـ و هـ وهكذا.

كـآبة الناس شعلة، ومتى
مرّت ليـال خبت مع الأمد
اما اكتئابي فلوعة. سكنت
روحي، وتبقى بهـا الى الأبد

(و) قرار مؤلف من مقطع بكامله وقافية. نظم الشابي هذا النوع من القرار في قصيدة «الصباح الجديد»[٤٣] فالقافية تتكرر في البيت الرابع من كل مقطع من مقاطع القصيدة. اما المقطع المكرر فيضم ثلاثة ابيات ويتصدر كل قسم من اقسام القصيدة الثلاثة (في كل قسم ثلاثة مقاطع). ويمكن الرمز للمقطع المكرر (القرار) ب ـ ا ب ا ب ا ب

اسكني يا جِرَاحْ   واسكتي يا شجونْ
ماتَ عهد النّواحْ   وزمـانُ الجنـون
وأطـلّ الصبـاحْ   مِـنْ وراء القرونْ

ويلاحظ ان القافية المقيدة قد جاءت في اواخر اشطر القصيدة كلها يستثنى من ذلك آخر صدر البيت الاول من المقطع الثاني وآخر صدر البيت الاول من المقطع الثالث فقط حيث جاءت القافية مطلقة. اما اواخر الصدور في بقية ابيات القصيدة فانها مسكنة القافية، مع ان التسكين لا يجوز اذا لم تكن الأبيات مصرعة[٤٤].

في فِجاج الرّدى   قد دفنت الألَمْ
ونثرتُ الدُّمـوعْ   لريـاح العَـدَمْ
واتّخذتُ الحيـاة   مِعـزفـًا للنّغـمْ
أتغنّـى عـليـه   في رحابِ الزمانْ

جدير بالذكر ان الشابي قد وفق كل التوفيق في استخدام القرار في هذه القصيدة، فان تكرار القافية في البيت الرابع من كل مقطع يؤكد لنا ان جراح الشاعر لن تسكن وان شجونه لن تكف عنه وبذلك ربطت القافية المكررة بين خلجات الشاعر وعززت المعنى. اما القرار الثلاثي فانه يربط مقطوعات القصيدة برباط موسيقي لان نغمه يعبر عن ثورة الانفعالات في نفس الشاعر فيصبح جزءا من معنى القصيدة. اما نغم القافية المردفة فيعبر عن هدوء الشاعر وكـآبته.

(ز) يصعب علينا تصنيف قصيدة «اغنية الاحزان»[٤٥] بالرغم من أن احد الأدباء اعتبرها موشحة[٤٦]، ويرجع ذلك الى كثرة تنوع القافية فيها بحيث يصح اعتبارهـا من الشعر المرسل لولا ترتيب مقاطعهـا في شكل هندسي خاص. فقد جاءت الأبيات الأولى والأخيرة من بعض مقاطع القصيدة (المقطع الاول والحادى عشر والثاني عشر) على روي واحد في كل منها. وتتميز اشطر الأبيات الثانية من القصيدة بميزة خاصة وهي انها تشتمل على تفعيلة واحدة فقط بينما تشمل الأشطر الاولى ثلاث تفعيلات ويلي البيت الاول من كل مقطع شطران مجردان من القافية ولعل المقطع الاول يدل على هندسة المقاطع كلها:

غنّي أنشودة الفجر الضَّحوكْ
أيهـا الصـدّاحْ!
فلقد جرّعني صوتُ الظلام
ألمـاً علّمني كرهْ الحيـاة
إن قلبي مَلّ أصداء النواح
غنّني، يـا صـاحْ!

وحري بنا ان نلخص في هذا المقـام اهم ما نلاحظه عند تقييمنا لشعر المقاطع في **اغاني الحياة**. (اولا) التزم الشـابي نفس البحر في القصائد التي نوع فيها القافية، وكثيرا ما يقرب اسلوب هذه القصائد من لغة الحديث العادي (ثانيا) اختار الشابي لشعره المنوع القافية بحورا غير مألوفة في الشعر العربي القديم كالمتدارك والمنسرح والرمل الا ان هذا الأخير ذاع في عصر الشابي ذيوعا

٤٣) اغاني الحياة، ص ٢٣٤ - ٢٣٦
٤٤) شاعران معاصران، ص ١٨٢
٤٥) اغاني الحياة، ٦٨ - ٧٢
٤٦) الشابي شاعر الحب والحرية، ص ١٥٣

ملموسا، وبهذا التحق الشابي بشعراء جيله الذين مهدوا الطريق لأحياء ايقاع لم يحس به ويستحسنه الا عدة شعراء. (ثالثا) ان تنويع القافية في كل بيتين، او ثلاثة او اربعة اشطر في القصيدة ذاتها يعد تجربة جديدة قام بها الشابي احيانا وربما سلك في دلك طريق شعراء المهجر الشماليين. (رابعا) نظم الشابي معظم قصائده ذات القافية المنوعة وهو في العقد الثاني من حياته، ولعل هذا يدل على تحمسه للتجديد في شكل الشعر العربي والتحلل من قيوده. (خامسا) عزز الشابي اغلب ما نظم من قصائد هذا النوع، لا سيما دوات القرار، بالايقاع الداخلي، وقد جاء القرار على اختلاف انواعه موسيقيا فعالا اذ انه راد الفكرة توترا فعزز المعنى. (سادسا) تنسجم اغلب مقاطع القصيدة الواحدة وتتآلف كما ان هندسة المقاطع تضفي على القصائد رونقا وبهاء.

البحور في شعر الشابي

فيما يلي توزيع البحور في «اغاني الحياة».

البحر	القصائد ذات القافية الموحدة ـ ١٥٦٧ بيتا				القصائد دات القافية المنوعة ٩٤٤ بيتا		
	عدد القصائد	عدد المقطوعات	مجموع الابيات	النسبة المئوية	عدد القصائد	مجموع الابيات	النسبة المئوية
الخفيف	١٨	٣	٥٥٠	٣٥	٥	١٤٩	١٥ر٨
الكامل	١٠	٢	٢٨٩	١٨٥	—	—	—
مجزوء الكامل	٦	—	١٩٦	١٢٦	٤	٣٢٠	٣٢
المتقارب	٥	—	١٩٨	١٢٦	٦	١٤٤	١٥
البسيط	٧	١	١١٢	٧	١	١٨	٢ر٨
الطويل	٥	٣	٦٢	٣٦	١	٢	—
مجزوء الرمل	٣	—	٧١	٣٧	٣	٥٢	٥ر٥
المجتث	١	—	٢٠	٧	٣	١٠٠	١٠ر٦
المتدارك	١	—	٣١	٧	١	٣٣	٤ر٧
الرمل	١	—	١٤	٧	٤	٩٣	١٠
السريع	—	—	—	٧	٢	١٥	١ر٦
مجزوء الخفيف	١	—	٢٤	٧	—	—	—
المنسرح	—	—	—	٧	١	٢٠	٢
المجموع	٥٨	٩	١٥٦٧	١٠٠	٣١	٩٤٤	١٠٠

يمكن تلخيص استنتاجاتنا من الجدول السابق في النقاط الآتية:

(اولا) ان نسبة النظم في البحور التقليدية المركبة (ما عدا الخفيف) قليلة جدا في شعر الشابي وهذا يتمشى مع تيارات عصر الشابي التجددية التي عمت الاوساط الادبية في البلاد العربية. (ثانيا) يطغى بحر الخفيف على البحور

لاخرى فيما نظمه الشابي. وقد يعود سبب ذلك الى ان شاعر حذا حذو الشعراء المجددين من المصريين المهجريين فأكثر من ولوج هذا البحر. رد على ذلك ان سلوب الشابي اقرب الى النثر منه الى الشعر ولعل بحر لخفيف يلائم هذا الاسلوب لكثرة ما يطوي عليه من امكانيات موسيقية.

(ثالثا) الكامل ومجزوء الكامل - جاءت قصائد الكامل مقفاة بقافية واحدة او بقواف متغايرة، اما مجزوء الكامل فلم يجيء الا في القصائد التي تنوعت فيها القافية وهذه القصائد من اطول قصائد الديوان. ويفوق مقدار النظم من هذا البحر جميع الذي نظم من البحور القصيرة الاخرى. ولعل استخدام هذا البحر في قصائد الشاعر المعروف احمد شوقي[47] بكثرة كان سببا في شيوع هذا البحر بالنسبة للبحور القصيرة الاخرى في شعر الشابي

(رابعا) قل في ديوان الشابي ما نظم من بحر البسيط.

(خامسا) جاء الرمل ومجزوه عاليا في القصائد ذات القرار. وقد تميز الشابي من الشعراء المصريين المعاصرين له ممن استخدموا هذا البحر في كثير من قصائدهم، فان الشابي لم ينظم منه الا القليل، وقد طغى بحر الخفيف في شعره على بحر الرمل.

(سادسا) اذا اتخذنا مقياسا ما جاء في الشعر العربي عامة (قديمه وحديثه)[48] من بحر المتقارب اتضح لنا ان المتقارب ورد في قصائد الشابي بنسبة عالية (١١ قصيدة، ٣٤٢ بيتا).

(سابعا) ان نسبة البحور البسيطة في شعر المقاطع من الديوان تزيد عن نسبتها في القصائد ذات القافية الواحدة، ومن هذه البحور المجتث ومجزوء الكامل وهذان البحران يؤلفان ٢٠ ٪ من بحور الديوان. ومن الممكن اعتبار الأقبال عليهما محاولة لاحياء ايقاع قلما استحسنه الشعراء القدماء.

(ثامنا) لم ينظم الشابي اية قصيدة من بحور غير مألوفة كالمقتضب والمديد والمضارع، ولم تجيء في شعر الشابي سوى خمس قصائد من البحور النادرة كالمنسرح والمتدارك.

ومن الغريب حقا الا نجد قصيدة من قصائد الديوان منظومة من بحر الوافر رغم ان هذا البحر شاع شيوعا لا بأس به بين الشعراء الاقدمين والمعاصرين.

(تاسعا) جاءت معظم القصائد ذات القافية الموحدة والمطلقة من البحور الطويلة

(عاشرا) اذا امعنا النظر في تواريخ القصائد استعصى علينا الجزم بان الشابي آثر احد البحور في مرحلة ما. لكن يتضح جليا انه نظم جل قصائده من البحور القصيرة وبحري المتقارب والرمل بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٨ وان معظم القصائد المنظومة من الكامل والخفيف والبسيط والطويل كتب في الثلاثينيات، ولعل في ذلك دليلا على ان الشابي كان اكثر تحمسا لحركات التجديد في الشعر العربي الحديث في اوائل حياته الأدبية. وعسير علينا ان نستيقن من ان الشابي قد انساق لمواضيع القصائد في اختيار البحور، فقد جاءت بحور مختلفة في قصائد ذات موضوع مشترك. ومع هذا فقد وجدنا ان بحر الخفيف قد جاء خاصة في قصائد فلسفية وقصصية يغلب عليها عنصر الحوار[49]. واللهجة في قصائد الخفيف هادئة. اما الكامل[50] والمتقارب[51] فنجدهما في القصائد الشديدة، الصارمة حيث يعبر الشاعر عن عزمه القاطع ويحث الموت على وضع حد لحياته اليائسة وحيث ينتهر شعبه وينذره نجد مجزوء الكامل[52] في قصائد تتناول الطبيعة وتأملات

---

٤٧) موسيقى الشعر، ص ٢٠٠ و٢٠٥

٤٨) المصدر السابق، ص ١٩١، ١٩٢، ١٩٤، ١٩٧، ٢٠٠، ٢٠٦، ٢٠٧

٤٩) اغاني الحياة، ص ٧٥-٧٩، ١١١-١١٣، ١٤٩-١٥٣، ١٦٣-١٦٤، ١٨٣-١٨٧، ٢٠٧-٢٠٩، ٢١٠-٢١٢، ٢٢٩، ٢٤٥-٢٤٩

٥٠) المصدر السابق، ٨٨-٨٩، ١٩٠-١٩٢، ٢٥٦-٢٥٨

٥١) المصدر السابق، ص ٥٠-٥١، ٦٦-٦٧، ١٣٠-١٣١، ٢٤٠-٢٤٤

٥٢) المصدر السابق، ص ٥٥-٦٣، ٨٢-٨٦، ١٢١-١٢٢، ١٢٣-١٢٦، ١٤٠-١٤٤

الشاعر التشاؤمية في الحياة والكون خاصة. اما البسيط[٥٣] والرمل ومجروء الرمل فنجدها في قصائد تفيض بالرقة والحزن[٥٤].

الايقاع في شعر الشابي

يعتبر اهل العروض التزام نفس الأعاريض والأضرب امرا مثاليا من حيث النغمة الموسيقية والموهبة الفنية. وهذا الامر بالطبع يصعب مناله لان المفروض ان النظم في اي بحر من البحور يكون تلقائيا ينبع من وحدان الشاعر.

فلنتجه الآن الى دراسة الأعاريض والأضرب في البحور المختلفة:

الخفيف: يجوز في بحر الخفيف لتفعيلة الضرب فاعلاتن ان تتناوب مع فعلاتن او فالاتن. وتقع فاعلاتن ضربا في قصائد الخفيف الطويلة ذات القافية الواحدة، وفي مطالع القصائد غير المصرعة تفوق زحافيها فعلاتن وفالاتن. وعلى سبيل المثال فلنتأمل القصائد «ذكرى صباح»[٥٥] (٣٣ بيتا)، و«ايها الليل»[٥٦] (٥٦ بيتا)، و«يا رفيقي»[٥٧] (٣٧ بيتا)، و«قلت للشعر»[٥٨] (٣٢ بيتا) و«تحت الغصون»[٥٩] (٦٣ بيتا) فسنرى ان الزحاف فالاتن يقع ضربا في القصيدة الاولى ٩ مرات وفي الثانية ٣ مرات وفي الثالثة ٣ مرات وفي الرابعة ٣ مرات وفي الخامسة ١٧ مرة من هذه القصائد بينما وقعت فعلاتن ضربا في القصيدة الاولى ٦ مرات وفي الثانية ١٥ مرة وفي الرابعة ١٠ مرات وفي الخامسة ٣٣ مرة، اما في القصيدة الثالثة فلم تقع ضربا مطلقا. ويلاحظ ان زحافات الضرب لا تجيء في قصائد الخفيف القصيرة الا قليلا[٦٠]. واذا تعصنا لقواعد العروض جار لنا القول بان الشابي قد حاد عن هده القواعد لعدم مراعاته نفس التفعيلة في المطلع المصرع للقصيدتين «ايها الحب»[٦١] و«الدموع»[٦٢]. اما الزحافان فعلاتن وفالاتن في اعاريض الأبيات فان كليهما يتناول مع التفعيلة الاصلية فاعلاتن في القصائد الطويلة من بحر الخفيف، بينما يتناوب زحاف واحد فقط مع فاعلاتن في اعاريض القصائد القصيرة. وكثيرا ما ينوب الزحاف فعلاتن عن التفعيلة الاصلية فاعلاتن في اعاريض القصائد المتنوعة القافية واضربها.

الكامل: جاءت كل قصائد الكامل مقفاة بقافية واحدة وبروى متحرك بالكسرة. وفي القصائد المصرعة[٦٣]، تتباين جميع اصرب الأبيات ما عدا المطلع، فاما ان تكون متَفاعل او متْفاعل (ليست تفعيلة الكامل الاصلية متفاعلن). ويجيء الزحاف متْفاعل في اصرب الأبيات اكثر من الرحافات الاخرى. واذا تأملنا مثلا كلا من القصائد «مناجاة عصفور»[٦٤]، و«الغاب»[٦٥]، و«فلسفة الثعبان المقدس»[٦٦] وجدنا ان متْفاعل قد انهت ٢٧ بيتا من القصيدة الاولى و٥٤ بيتا من القصيدة الثانية و٢٥ بيتا من القصيدة الثالثة بينما انتهت ٨ ابيات من القصيدة الاولى و١٧ بيتا من القصيدة الثابية و١٠ ابيات من القصيدة الثالثة بالزحاف متَفاعل. اما في اعاريض قصائد الكامل فنرى التفعيلة الاصلية متفاعلن تتناوب مع زحاف واحد فقط عادة (مستفعلن). ففي القصائد «نشيد الجبار»[٦٧]، و«الغاب»[٦٨]، و«فكرة الفنان»[٦٩]، و«فلسفة الثعبان

---

٥٣) المصدر السابق، ص ٨١، ١٠١-١٠٢، ١١٧-١١٨، ١٥٤-١٥٧، ٢١٨-٢١٩

٥٤) المصدر السابق، ص ٢٢-٢٣، ٤٤-٤٦، ١٣٤-١٣٦

٥٥) المصدر السابق، ص ٢٣٠ - ٢٣٢

٥٦) المصدر السابق، ص ٧٥-٧٩

٥٧) المصدر السابق، ص ١١١-١١٣

٥٨) المصدر السابق، ١٢٧-١٢٩.

٥٩) المصدر السابق، ص ٢٤٥-٢٤٩

٦٠) المصدر السابق، ص ١٦٣-١٠٤، ١٦٧، ٢٢٤-٢٢٧، ٧٩٢

٦١) المصدر السابق، قصيدة «ايها الحب» ص ١٩-٢٠

٦٢) المصدر السابق، قصيدة «الدموع» ص ٧٣-٧٤

٦٣) المصدر السابق، قصيدة «يا موت»، ص ١٤٠-١٤٤ وقصيدة «نشيد الجبار»، ص ٢٥٦-٢٥٨.

٦٤) المصدر السابق، ص ١٠٨-١١٠.

٦٥) المصدر السابق، ص ٢٦٦-٢٧٠

٦٦) المصدر السابق، ص ٢٧٦-٢٧٨

٦٧) المصدر السابق، ص ٢٥٦-٢٥٨

٦٨) المصدر السابق، ص ٢٦٦-٢٧٠

٦٩) المصدر السابق، ص ١٩٠-١٩٢

المقدس»[٧٠]، جاء الزحاف مستفعلن في اعاريض القصيدة الاولى ١٢ مرة و٩ مرات في الثانية ومرتين في القصيدة الثالثة و٩ مرات في القصيدة الرابعة. اما متفاعلن فوردت في اعاريض القصيدة الاولى ٥٤ مرة وفي الثانية ٢٩ مرة وفي الثالثة ٢٦ مرة وفي الرابعة ٢٦ مرة. وقد وجدنا الزحاف مستفعلن يطغى على الزحافات الاخرى في التناوب مع التفعيلة الاصلية في اعاريض قصائد مجزوء الكامل ذات البيتين المقفيين. اما في اضرب مجزوء الكامل فقد جاءت تفعيلة واحدة فقط. ويتضح مما ذكرنا ان الشابي لم يستسغ تفعيلة الكامل الاصلية أداة لخلق الايقاع اللازم في اضرب قصائد الكامل ذات القافية الموحدة فاستخدم الزحافين متَفاعل ومتْفاعل، بينما انهى بمستفعلن ومتفاعلن اضرب القصائد المتنوعة القوافي.

الرمل ومجزوء الرمل: نظم الشابي من بحر الرمل قصيدة واحدة[٧١] ذات قافية موحدة. وقد جاءت في اعاريضها واضربها اما فاعلات او فعلات وفي قصيدتين من قصائده المتنوعة القافية «النجوى»[٧٢] و«اغنية الاحزان»[٧٣]، جاءت تفعيلة واحدة[٧٤] في الاشطر الثانية بدلا من ثلاث وهذه التفعيلة هي فاعلات او فعلات في قصيدة «النجوى» وفاعلان مضافا اليها مقطع في قصيدة «اغنية الاحزان».

وقد التزم الشاعر اضافة المقطع (زحيل) في القصيدة ما عدا المقاطع الثانية والسادسة والسابعة والثامنة والايقاع المنسجم الترتيب يؤكد ألم الشاعر وحربه المستمرين وقد سلك الشابي مسلك معاصريه المجددين من الشعراء باستخدامه التفعيلتين فاعلات وفعلات في اضرب قصائد مجزوء الرمل[٧٥]، وهذا ما لم يجزه اهل العروض القدماء[٧٦].

المتقارب: اتخذ الشاعر لمعظم قصائد المتقارب قافية مقيدة ويشترك في عدة قصائد من قصائده المتنوعة القافية نوعان من القافية: المطلقة والمقيدة[٧٧]. والتزمت التفعيلة فعولن في اضرب قصيدة «حديث المقبرة»[٧٨] باستثناء مرة واحدة. اما في بقية قصائد المتقارب المقيدة القوافي فان التفعيلة فعولْ تجيء دائما في الاضرب وفعولن وفعو في الأعاريض. ففي قصيدة «بقايا الخريف»[٨٠] جاءت فعولن في اعاريض هذه القصيدة اكثر من فعو (٢٣ مرة من مجموع ٣٤) وفي قصيدة «حديث المقبرة»[٨١] اختتمت هذه التفعيلة اعاريض جميع الابيات الا واحدا (البيت السادس).

البسيط: التزم الشابي في قصائد بحر البسيط نفس التفعيلة اكثر مما فعل في قصائد البحور الاخرى. وتكررت التفعيلة بعينها في اعاريض القصائد من جهة وفي اضربها من جهة اخرى ولعل قصر قصائد البسيط مكن الشاعر من ذلك وتجنبنا للزحاف متفْعِلن النادر وقوعه في الحشو، استغل الشاعر ما تجيزه ضرورة احكام الشعر فقصر حرف مد وسكن حركة قصيرة وصرف الممنوع من الصرف وخفف التشديد[٨٢]. الى غير ذلك من الجوازات.[٨٣]

وخلاصة القول ان شعر الشابي يتميز بايقاع خاص يتضح جليا في استخدام الشاعر تفعيلات معينة وخاصة في اضرب قصائد المتقارب والبسيط مما يضفي عليها ايقاعا متوازنا منسجما مع حالة الشاعر الكئيبة وتظهر ميزة نظام الايقاع في شعر الشابي بدرجة اقل في معظم قصائده

---

٧٠) **المصدر السابق**، ص ٢٧٦ - ٢٧٨ انظر كذلك القصائد ص ١٢٣ - ١٢٦، ١٧٦ - ١٧٧، ٢١٣ - ٢١٧

٧١) القصيدة هي «قلب الشاعر»، **المصدر السابق** ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

٧٢) **المصدر السابق**، ص ٢٢ - ٢٣

٧٣) **المصدر السابق**، ص ٦٨ - ٧٢

٧٤) كثيرا ما ترد تفعيلة واحدة في الاشطر الثانية من الموشحات وقد يصيبها التذييل انظر **موسيقى الشعر**، ص ٢٢٥

٧٥) **اغاني الحياة**، ص ١٣٢ - ١٣٣، ٢٢٠ - ٢٢٣

٧٦) **موسيقى الشعر**، ص ١٢٤ - ١٢٥

٧٧) **اغاني الحياة**، ٥٠ - ٥١، ١١٤ - ١١٦، ٢٦٤ - ٢٦٥

٧٨) **المصدر السابق**، ص ٢٠١ - ٢٠٦، انظر صفحة ٢٠٦ البيت السادس

٧٩) **المصدر السابق**، ص ٩٤ - ٩٧، ١٣٠ - ١٣١، ١٨٨ - ١٨٩، ٢٤٠ - ٢٤٤، ٢٦٤ - ٢٦٥

٨٠) **المصدر السابق**، ٩٨ - ١٠٠

٨١) **المصدر السابق**، ٢٠١ - ٢٠٦

٨٢) **المصدر السابق**، ص ١٥٤، ٢١٨، ٢٥٤، ٢٧٢

٨٣) **المصدر السابق**، انظر مثلا ص ١٠١ البيت السابع، ١٠٢ البيت الثالث، والبيت السادس والبيت السابع، ١٥٥ البيت السادس، ١٥٧ البيتان الثالث والرابع

المنظومة من الخفيف والكامل والرمل ومجزوء الرمل ومجزوء الكامل على حد سواء حيث نجد نوعين من التفعيلات فقط في الأعاريض والأضرب. اما في الحشو فقد آثر الشاعر ايقاعا متباين الانغام.

ان تعدد الفاصلات والعلامات الاستفهامية في شعر الشابي ليجعل الايقاع بطيئا وهذا في رأيي يعبر عن ألم الشاعر ويأسه احسن تعبير ومع ان البحور العربية خاضعة لأحكام يمكن التكهن بها فان الشابي وفق بغريزته الطبيعية ومهارته الشعرية في جعلها جزءاً لا ينفصل عن القصيدة معنى ولفظا دون ان يضحي بافكاره ومشاعره ومع ان الأيقاع الموسيقي لم يخرج كثيرا عن الرتابة في قصائد الشابي ذات الشطرين والقافية الواحدة، فان لجوء الشاعر الى التدوير في بعض قصائده وتنويع القافية في بعضها الآخر، فصلا عن تدفق الموسيقى الداخلية وانسياب الكلمات ولمحة القصائد والصور الايحائية - كل هذا انقذ شعر الشابي من الرتابة بل واضفى عليه موجات نغمية تتجاوب مع تجربة الشابي الشعرية.

انتهت

مراجع عربية

ابو شادي، احمد زكي ديوان الينبوع، الطبعة الاولى، (القاهرة، ١٩٣٤)

ابولو، (مجلة)، عدد كانون الثاني، ١٩٣٤

انيس، ابراهيم موسيقى الشعر، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٧٢)

الحليوي، محمد في الادب التونسي، (تونس، ١٩٦٩)

الرضي، عبد الحميد. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، (بغداد، ١٩٦٨)

الشابي، ابو القاسم. اغاني الحياة، دار الكتب الشرقية، الطبعة الاولى، (تونس، ١٩٥٥)

اغاني الحياة، الدار التونسية، الطبعة الثانية، (تونس، ١٩٦٦)

اغاني الحياة، الدار التونسية، الطبعة الثالثة، (تونس، ١٩٧٣)

الخيال الشعري عند العرب، الطبعة الثانية، (تونس، ١٩٦١)

فروخ، عمر شاعران معاصران، ابراهيم طوقان وابو القاسم الشابي، بيروت، ١٩٥٤

الشابي شاعر الحب الحرية، (بيروت، ١٩٦٠)

كرو، ابو القاسم: آثار الشابي (بيروت)

دراسات عن الشابي، (باعداده)، (بيروت، ١٩٦٦)

الشابي، حياته وشعره، (تونس، ١٩٧٣)

مراجع اجنبية

Badawi, M M, *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, 1975

Ghedira, A, "Essai D'Une Biographie D'Abu-L Qasim al-Shabbi," *Arabica*, VI, 1959, pp 266–280

Thrope, Clarence, *Major English Romantic Poets*, Toronto, 1968

- انظر «فهرس البحور والقوافي» على الصفحة التالية

فهرس البحور والقوافي

القصيدة	البحر	كلمة الروى	الصفحة	تاريخ القصيدة
الغزال الفاتن	م . الخفيف	مأورقا	١٧ - ١٨	١٩٢٣
ايها الحب	الخفيف	وصائي	١٩ - ٢٠	١٩٢٤
حلم الموت	الخفيف	الاردل	٢١	١٩٢٤
الشجوى	الرمل	تنويع	٢٢ - ٢٣	١٩٢٥
تونس الجميلة	الخفيف	مراحه	٢٤ - ٢٥	١٩٢٥
شعرى	المجتث	تنويع	٢٦ - ٢٧	١٩٢٥
الصيحة	المجتث	نارا	٢٨ - ٢٩	١٩٢٥
في الظلام	الرمل	تنويع	٣٠ - ٣١	١٩٢٥
جمال الحياة	م . الرمل	الصباح	٣٢ - ٣٣	١٩٢٥
من حديث الشيوخ	الطويل	المصائب	٣٤	١٩٢٥
نظرة في الحياة	المجتث	تنويع	٣٥ - ٣٧	١٩٢٥
الحياة	الخفيف	الهون	٣٨	١٩٢٥
انشودة	الرعد م الرمل	تنويع	٣٩ - ٤٠	١٩٢٦
لحرمة من يم	بسيط	والوحل	٤١ - ٤٣	١٩٢٦
مأتم الحب	م الرمل	تنويع	٤٤ - ٤٦	١٩٢٦
الكآبة المجهولة	المسرح	تنويع	٤٧ - ٤٩	١٩٢٦
شكوى اليتيم	المتقارب	تنويع	٥٠ - ٥١	١٩٢٦
الزنبقة الذاوية	المتقارب	تنويع	٥٢ - ٥٤	١٩٢٦
يا شعر	م الكامل	تنويع	٥٥ - ٦٣	١٩٢٧
الى الطاغية	الطويل	اصم	٦٤ - ٦٥	١٩٢٧
السآمة	المتقارب	الشباب	٦٦ - ٦٧	١٩٢٧
اغنية الاحزان	م الرمل	تنويع	٦٨ - ٧٢	١٩٢٧
الدموع	الخفيف	وتاس	٧٣ - ٧٤	١٩٢٧
ايها الليل	الخفيف	الرهب	٧٥ - ٧٩	١٩٢٧
المجد	الطويل	الوردا	٨٠	١٩٢٧
الحب	البسيط	العلق	٨١	١٩٢٧
حدول الحب	م الكامل	تنويع	٨٢ - ٨٦	١٩٢٧
سر مع الدهر	الخفيف	الاحداث	٨٧	١٩٢٧
الذكرى	الكامل	الامس	٨٨ - ٨٩	١٩٢٧
الطفولة	م الكامل	تنويع	٩٠ - ٩١	١٩٢٨
قالت الايام	السريع	تنويع	٩٢ - ٩٣	١٩٢٨
المساء الحزين	المتقارب	تنويع	٩٤ - ٩٧	١٩٢٨
بقايا الخريف	المتقارب	عيف	٩٨ - ١٠٠	١٩٢٨
اغنية الشاعر	البسيط	حين	١٠١ - ١٠٢	١٩٢٨
في فجاج الآلام	المجتث	تنويع	١٠٣ - ١٠٧	١٩٢٨
مناجاة عصفور	الكامل	المسرور	١٠٨ - ١١٠	١٩٢٨
يا رفيقي	الخفيف	الايام	١١١ - ١١٣	١٩٢٨
الى الموت	المتقارب	تنويع	١١٤ - ١١٦	١٩٢٨
الى عازف اعمى	البسيط	تنويع	١١٧ - ١١٨	١٩٢٨
صوت تائه	الكامل	مهموسا	١١٩ - ١٢٠	١٩٢٨
قبضة من ضباب	م الكامل	الرهيب	١٢١ - ١٢٢	١٩٢٨
نشيد الاسى	م . الكامل	قريب	١٢٣ - ١٢٦	١٩٢٨
قلت للشعر	الخفيف	وجودى	١٢٧ - ١٢٩	١٩٢٨
يا ابن امي	المتقارب	سماه	١٣٠ - ١٣١	١٩٢٩
اغاني التائه	الرمل	تنويع	١٣٢ - ١٣٣	١٩٢٩
الى قلبي التائه	م الرمل	حالكات	١٣٤ - ١٣٦	١٩٢٩
اكثرت يا قلبي فماذا تروم	السريع	عشوم	١٣٧ - ١٣٩	١٩٢٩
يا موت	م الكامل	طهرى	١٤٠ - ١٤٤	١٩٢٩
الى الله	الخفيف	الدواهي	١٤٥ - ١٤٨	١٩٢٩

فهرس البحور والقوافي

...يدة	البحر	كلمة الروى	الصفحة	تاريخ القصيدة
المجهول	الخفيف	بمأسي	١٣٩-١٥٣	١٩٣٠
. الصغير	البسيط	ارم	١٥٤-١٥٧	١٩٣٠
...حة من كتاب الدموع	المتدارك	عده	١٥٨-١٦٠	١٩٣٠
...ال المنشود	الخفيف	الوجود	١٦١-١٦٢	١٩٣٠
...ى الهاوية	الخفيف	الوجود	١٦٣-١٦٤	١٩٣٠
...ساة الدين	الطويل	العوالم	١٦٥-١٦٦	؟
...	الخفيف	نفسي	١٦٧	١٩٣٠
...واق التائهة	الخفيف	تنويع	١٦٨-١٧٠	١٩٣٠
...م شاعر	الخفيف	وانفرادي	١٧١-١٧٢	١٩٣١
الاحلام	م . الكامل	احلامي	١٧٣-١٧٤	١٩٣١
	الطويل	الهدم	١٧٥	١٩٣١
... فجر	م . الكامل	والورد	١٧٦-١٧٧	١٩٣١
ابكيك للحب	م الرمل	لحاه	١٧٨-١٧٩	١٩٣١
...اء الشيطان	الخفيف	تنويع	١٨٠-١٨٢	١٩٣١
...ات في هيكل الحب	الخفيف	الحديد	١٨٣-١٨٧	١٩٣١
...ك	المتقارب	تنويع	١٨٨-١٨٩	١٩٣١
...ة الفنان	الكامل	وشعور	١٩٠-١٩٢	١٩٣١
النهوض	البسيط	فيه	١٩٣	١٩٣١
. الام	م الكامل	تنويع	١٩٤-٢٠٠	١٩٣١
...ث المقبرة	المتقارب	الخلود	٢٠١-٢٠٦	١٩٣٢
...ظل وادي الموت	الخفيف	تنويع	٢٠٧-٢٠٩	١٩٣٢
...احرة	الخفيف	وسهومه	٢١٠-٢١٢	١٩٣٢
...ة الضائعة	م . الكامل	المصير	٢١٣-٢١٧	١٩٣٣
...سادة	البسيط	الم	٢١٨-٢١٩	١٩٣٣
اغاني الرعاة	م الرمل	تنويع	٢٢٠-٢٢٣	١٩٣٣
...ا الحالمة بين العواصف	الخفيف	ودود	٢٢٤-٢٢٧	١٩٣٣
...ارع	الكامل	للاعراب	٢٢٨	١٩٣٣
...ت من السماء	م الكامل	والآراب	٢٢٩	١٩٣٣
...ى صباح	الخفيف	جميل	٢٣٠-٢٣٢	١٩٣٣
...راية العربية	الطويل	الآتي	٢٣٣	١٩٣٣
...لاح الحديد	المتدارك	تنويع	٢٣٤-٢٣٦	١٩٣٣
...اني السكرى	الخفيف	تنويع	٢٣٧-٢٣٩	١٩٣٣
...ة الحياة	المتقارب	القدر	٢٤٠-٢٤٤	١٩٣٣
...ب الغصون	الخفيف	والزيتون	٢٤٥-٢٤٩	١٩٣٣
الشعب	الخفيف	تنويع	٢٥٠-٢٥٣	١٩٣٣
...اس	البسيط	حلم	٢٥٤	١٩٣٣
...اعب العظمة	الطويل	تنويع	٢٥٥	١٩٣٣
...د الجبار	الكامل	الشماء	٢٥٦-٢٥٨	١٩٣٣
...حة في ظلام	السريع	تنويع	٢٥٩-٢٦٠	١٩٣٣
...عتراف	الكامل	بالاحزان	٢٦١	١٩٣٤
...ب الشاعر	الرمل	الوجود	٢٦٢-٢٦٣	١٩٣٤
طغاة العالم	المتقارب	تنويع	٢٦٤-٢٦٥	١٩٣٤
...اب	الكامل المرفل	والانغام	٢٦٦-٢٧٠	١٩٣٤
...م الامومة	الكامل	مقدس	٢٧١	١٩٣٤
...نوى صائعة	البسيط	القدر	٢٧٤-٢٧٥	١٩٤٣
...يا الميتة	الكامل	الباب	٢٧٦-٢٧٨	١٩٤٣
...فة الثعبان المقدس	الكامل	الحلباب	٢٧٦-٢٧٨	١٩٤٣
. قلبي للاله	الخفيف	عهد	٢٧٩	؟
...ر العاصفة	الطويل	مظلم	٢٨٠-٢٨١	؟

صياح كلام [illegible]

مـراجعات الكتـب

Mazhar S Ipsıroglu, Siyah Qalem Vollstandige Faksimile-Ausgabe der Blatter des Meisters Mehmed Siyah Qalem aus dem Besitz des Topkapı Saray Muzesi Istanbul und der Freer Gallery of Art, Washington
Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1976

مظهر س اسبروغلو **صياح كلام**. مجموعة صور المصور محمد صياح كلام، من محفوظات متحف توبكـابـي سراي باسطنبول وغاليري فرير للفنون بواشنطون

دار الطبع والنشر الأكاديمية، جراتز، النمسا ١٩٧٦

لا يكاد دارس لفنون التصوير في العصور الاسلامية يغفل لوحات المصور التركي «صياح كلام»، الذي عاش في القرن التاسع الهجري (القرن الخامس عشر الميلادي)، ولكن على الرغم من شهرة بعض لوحات صياح كلام كان من العسير تكوين فكرة شاملة عن جميع أعماله والمجلد الذي بأيدينا يغطي هذا النقص، ويضم ٧٤ لوحة ملونة بحجم لوح الفنان الأصلية، ومحرره مظهر اسبروغلو أستاذ بجامعة إسطنبول

وتحمل بعض هذه اللوح التصويرية توقيع: «أستاذ محمد صياح كلام» (أي أستاذ القلم الأسود) وتعرف تحت هذا الاسم في جميع المراجع ويرجح الأستاذ اسبروغلو أن هذا الاسم كنية أطلقت على الفنان لما تميزت به لوحاته الخطية من سمات تعبيرية قوية

صياح كلام حسان من التصوير التركي في القرن الخامس عشر

تتناول لوح «صياح كلام» لقطات من حياة البدو في القفاري ، حيث تتطلب شروط العيش والبقاء من الانسان ومن الحيوان على حد سواء جلداً وجهداً عظيمين . ويستوحي «صياح كلام» الكثير من لوحه من مجال الحياة الدينية والمعتقدات الشعبية والأساطير ، ويمثل تصوير **الجن** في لوحاته محوراً رئيسياً . فنرى الجن تحطب الأحصنة لتقدمها قرباناً ، كما يؤدي الجن في لوحاته رقصات طقسية وهم في حالات من الوجد والنشوة .

وسمة الوجوه التي يصورها «صياح كلام» هو الانفعال ؛ وتنبض حركات الشخوص في تصاويره بالحياة والقوة . ومن المرجح أن «صياح كلام» قد تأثر ـ مثله في ذلك مثل معاصريه ـ بالفنون الهيلينية المتأخرة . ونحن نعرف مدى التأثيرات الايطالية في تلك الحقبة على مدارس التصوير في تركيا . كذلك تأثر «صياح كلام» بفنون الرسم على النسيج الصينية ، غير اننا لا نلمس في لوحه ذلك الحس الشاعري المرهف الذي تميزت به فنون شرق آسيا . وقد استعان هذا الفنان كثيراً على التعبير بايحاءات خيال الظل ومسرح العرائس التركي ،

ومن هنا يبرز اسلوبه الخاص رغم مصادر التأثير المختلفة.

أعد المصور لوحه أصلاً كجزء من لفات مصورة تعرض أمام الحاضرين أثناء القاء النصوص الأدبية أو الأسطورية، بهدف تكثيف انفعال المستمعين بما يروى عليهم. أي أن لهذه الصور هدفاً ايحائياً سحرياً.
ويقول الأستاذ مظهر اسيروجلو في هذا الصدد: «كانت هذه اللوح تشكل أصلاً جزءاً من فنون طقسية سحرية، وما زلنا حتى الآن في أول الطريق لادراك المعنى الكامل وراءها»

لقد تطلب إخراج هذه اللوح جهداً فنياً كبيراً، وجاء تحقيق هذه اللوح والتعليق عليها على نفس هذا المستوى الرفيع.

Die grossen Epochen der Weltkunst Ars Antiqua Alexandre Papadopoulo, Islamische Kunst
Mit uber 1100 Illustrationen, darunter 173 vierfarbige Abbildungen auf Kunstdrucktafeln
Herder Verlag, Freiburg, Basel, Wien, 1977.

هذا الكتاب عن «الفن الاسلامي» في إطار مجموعة «حقب الفن الكبرى»، وصاحبه أستاذ في السربون عرف بشمولية النظرة، فهو من علماء الفن الاسلامي والاسلاميات، ومعرفته الواسعة بالعلوم الاسلامية والتاريخ الاسلامي وبالنظرة الاسلامية الى الكون والانسان والحياة تنعكس بوضوح على صفحات هذا المجلد الكبير، وتخلع عليه طابعاً مميزاً. فالمؤلف يقدم جماع الفن الاسلامي وأساليبه البارزة ووسائله في التعبير في إطار من الفهم العميق للفلسفة الاسلامية، مبتعداً عن الاستعارات المألوفة من الفنون العربية، أو قل إنه يحرص على رؤية الفن الاسلامي من الداخل، لا من الخارج. وبالرغم من ذلك فهو يوجه عرضه للفن الاسلامي الى القارىء العربي المعاصر، ويستعين بطبيعة الحال بطرق البحث العلمي، في التحقيق والتبويب والتقسيم وبيان مراحل التطور، وعرض الأسئلة الأساسية التي يطرحها الفن الاسلامي كتعبير عن حضارة متكاملة مترابطة تنبع من وحدة العقيدة الدينية، مع توضيح مناهج الفنون الاسلامية وشرح فلسفتها الزخرفية التي تقوم على الدقة والتكرار والامتداد والوحدة. ويضم المؤلف أكثر من ١١٠٠ لوحة توضيحية، منها ١٧٣ لوحة ملونة هي نموذج لفن الاخراج والطباعة الحديث. ويقدم الكتاب بذلك مادة ثمينة، يتعذر أن تجتمع في مؤلف واحد وإذا كان لنا أن نصف المبدأ الذي يضم هذه المادة المتشعبة فهو الوحدة والتنوع ويمثل الكتاب بهذا إضافة جدية الى مؤلفات الفنون الاسلامية، فقد اجتمعت له الكثير من أسباب النجاح

Welt des Islam Geschichte und Kultur im Zeichen des Propheten Texte von Bernard Lewis, Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, Fritz Meier, Charles Pellat, A Shiloah, A I Sabra, Edmund Bosworth, Emilio García Gómez, Roger M Savory, Norman Itzkowitz, S A A Rizvi und Elie Kedaurie
Herausgegeben von Bernard Lewis 490 Abbildungen, davon 160 in Farbe 330 Fotos, Zeichnungen und Karten
Georg Westermann Verlag, Braunschweig, 1976

«عالم الاسلام»، عنوان هذا المجلد الجامع الذي جاء ثمرة البحوث والمحاضرات التي ألقيت أثناء المهرجان الاسلامي الذي عقد في العام الماضي في العاصمة البريطانية. وتكاد الترجمة الألمانية تفوق الأصل، من حيث الطباعة والشكل.
ويجمع هذا الكتاب بين الكلمة والصورة في تقديمه للحضارة الاسلامية في مراحل التفتح والازدهار، وبهذا المنهج يفي بحاجات الجمهور العريض من القراء ورغم أن مؤلفي الأبحاث من علماء الاستشراق المعروفين، فالكتاب موجه الى غير المتخصصين، في محاولة للخروج بالحضارة الاسلامية من الاطار الأكاديمي الذي انحصرت فيه في الجامعات العربية فمشكلة الحضارة الاسلامية انها لم تدخل الوعي الأوروبي العام كما دخلته الحضارة المصرية القديمة على سبيل المثال.

Ibn Ishâq, Das Leben des Propheten Aus dem Arabischen übertragen und bearbeitet von Gernot Rotter
Bibliothek arabischer Klassiker, erster Band Illustriert *Horst Erdmann Verlag, Tubingen und Basel, 1976*

لا يحتاج هذا الكتاب الى تقديم ، ولكن الجدير بالتنويه انه المجلد الأول في «مكتبة التراث العربي» التي تقرر نشره أخيراً باللغة الألمانية . ويتبعه المجلد الثاني محتوياً نصوصاً لأبي الفرج الأصفهـاني .

ونكتفي في التالي بذكر المؤلفات التالية التي أخرجتها المطابع أخيراً معبرة عن تعدد مجالات الاهتمام والتبادل الثقافي والحضـاري والفكري الذي أصبح طابع العصر ، ومعبرة كذلك عن عودة الاهتمام بالعالم العربي بصورة ملموسة عن ذي قبل ، ونأمل العودة الى تقديم هذه المؤلفات على صفحات المجلة في الأعداد القادمة .

ومن المتوقع أن يجد المؤلف التالي إقبالاً كبيراً من القراء لما لصاحبته من شهرة ، وهي تدرس هنا ، كما درست في كتابها الأول «شمس الله فوق الغرب» ، علاقات التبادل الحضاري بين الشرق والغرب ، وما نقله الغرب عن الشرق.

Sigrid Hunke Kamele auf dem Kaisermantel *Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1976*

وينتقل بنا الكتاب التالي من مجال الحوار الحضـاري الى مجـال الحوار الفكري الديني المعاصر ، تحت تأثير العلوم الطبيعية ، وموضوعه هو «الجبر» و «الاختيار» في التفكير العربي الحديث .

Ulrich Schoen Determination und Freiheit im arabischen Denken heute Eine christliche Reflexion im Gesprach mit Naturwissenschaften und Islam *Vandenhoeck & Ruprecht Gottingen 1976*

ويعالج محمد عبد السيد في رسالته العلمية التالية العلاقات الألمانية العربية خلال الثلاثين عاماً الماضية ، في ضـوء مشكلة الشرق الأوسط :

Mohammed Abediseid, Die deutsch-arabischen Beziehungen, Probleme und Krisen
Seewald-Verlag, Stuttgart 1976

قصائد من المغرب العربي ومصر

Neuere Dichtung aus dem nördlichen Afrika · Ägypten · Tunesien · Algerien · Marokko

'Abd al-Rahman Shukri (Ägypten)

Willkommen

Willkommen das Urteil des Schicksals,
  denn der Schiedsrichter verdient Gruss und Achtung
Reich mir alle die Pokale des Lebens
  Freude und Missgeschick, Ehre und Schmach
Wenn ich leben muss... Leben kann ertragen werden
Wenn ich leben muss... da ist kein Ruckzug vor dem Tod

Leben

Leben ist nur fortgesetztes Sterben,
  Gute und Vergnügen sind nur geliehen.
Ich möchte der Blume gleich sein, deren Leben nur einen Sommer dauert,
  dann wurde ich welken vor der Heimsuchung des Winters
Dem Leben mit seiner Lust von mir einen Gruss!
  Doch tausend Grusse dem friedenspendenden Tod!
Wer wird meinen Gruss dem Tode ubermitteln?
  Friede ihnen... ja, sogar mir
Denn in ihren Gräbern habe sie Gnade nicht nötig
  wie ich in meinem Leben.

Lewis 'Awad (Ägypten)

Kyrie eleison

Herr, o Herr
Herr, o Herr
Die Kummernisse dieses Planeten senken das Gewicht meines kindlichen Herzens.
Unheil über Unheil, verborgen in meiner Brust,
ein Dorn in meinem Augenlid, mit Speeren fur die Augenwimpern,
die aus meinem stolzen Auge dürftige Tränen pressten in tröpfelndem Gift.
Entfache in meinem Herzen ein Feuer aus hochschiessender, flatternder Flamme.
Herr, o Herr, Herr, o Herr, Herr, o Herr, Herr, o Herr.
Ich teile die Tränen mit andern, ihnen zuliebe, wahrend die von gestern verbleiben.

Lass dich erweichen, o Herr,
Erhöre das Gebet

فرانز درسلر . امراة من البربر ◁

der Hungernden und der Hungers Sterbenden,
des Liebenden in seiner Klage,
des Fleisches, das das Fleisch unter der Erde betrauert,
der Seele, die Tränen aus Feuer vergiesst und meine Nerven spaltet,
des unwissenden Menschen, stumm wie der Ochse unter seinem Joch.
Überall Blut, Abschaum und das Gebrüll der Wut.
Unsere Welt ist eine Tragödie, über die der Vorhang sich hob, als die Zeit begann.
Geniess das Schauspiel ganz! Elend ist mein Los, vom Herrn bestimmt.

Abu al-Qasim al Shabbi (Tunesien)
Im Schatten des Todestals

Wir gehen umher, wie alles umhergeht im Erschaffenen... doch zu welchem Zweck?
Mit den Vögeln besingen wir die Sonne, wie der Frühling spielt auf seiner Flöte.
Wir lesen dem Tod die Mär vom Leben vor... doch wie endet die Mär?
Also sprach ich zu den Winden und so antworteten sie: Frag das Sein selber, wie es begann.
Zugedeckt von Dust schrie meine Seele laut in bittrer Müdigkeit:
Wohin soll ich gehen?
Ich sagte: Geh weiter mit dem Leben. Es antwortete: Was reifte in mir auf den früheren Wegen?
Zerbrochen wie eine dürre, welke Pflanze schrie ich: Wo, mein Herz, ist mein Rechen?
Bring ihn, damit ich mein Grab schaufle im dunklen Schweigen, mich selber beerdige.
Bring ihn, denn das Dunkel um mich her ist dicht, und der Dunst aus Kummer hat sich in der Höhe niedergeschlagen.
Die Morgendämmerung füllt das Kelchglas der Leidenschaft, das noch in meinen Händen zittert.
Stolze Jugend floh in die Vergangenheit, liess auf meinen Lippen eine Klage.
Komm, o Herz! Wir sind zwei Fremde, die aus dem Leben eine Kunst der Trauer machen.
Wir haben lange das Leben genährt, lange mit der Jugend gesungen.
Und nun gehen wir barfuss über die steinigen Pfade und bluten.
Wir sind übersättigt vom Staub. Unser Durst ist von Tränen gelöscht.
Links und rechts haben wir Träume verstreut, Liebe, Leid und Schmerz.
Und dann? Ich, fern der Freuden der Welt und ihren Liedern
begrabe im Dunkel des Todes die Tage des Lebens, kann nicht einmal ihr Vergehen beklagen.
Und die Blumen des Lebens in grämendem, störendem Schweigen fallen mir zu Füssen.
Die Magie des Lebens ist trocken, komm, o mein weinendes Herz, lass uns nun den Tod versuchen.
Komm!

Mohammed Dib (Algerien)
Weg

für Louis Aragon

1. Zukunft die träumt

zerbrechliche Jugend die
sich nähert
sich abzeichnet in der lebendigen wärme
tausendfach geknüpft und aufgelöst
tausendfach vermutet

weg sein gesetz verkündend
zu ehren des unbesuchten raumes

in der kehle der winde der gesang an diese geduld
wenn der baum einen tauben alarm richtet
in den gang des tages

Ali Mahmud Taha (Ägypten)
Ein ländliches Lied

Wenn das Wasser den Baumschatten umarmt
und die Wolken dem Mondlicht den Hof machen,
und die Vögel ihr Lied aussenden,
als doppeltes Echo zwischen Tau und Blume,
und die Ringeltaube ihre Leidenschaft beklagt,
begurrend ihre Liebe und betrauernd ihr Schicksal
und die Lippen der Brise über den Nil dahinfahren,
küssend jeden vorbeifahrenden Segel,
und die Erde aus ihren Nächten
Schönheit hervorbringt von vielfältiger Gestalt,
und wenn eine Weide in der Dunkelheit dasteht,
verborgen, als wäre sie der Nacht unbekannt,
nehme ich dort in ihrem Schatten Platz,
verwirrten Herzens und traurigen Blicks.
Ich lasse meine Augen durch die Himmel wandern,
gesenkten Hauptes und in Gedanken versunken.
Dann erblicke ich unter der Palme dein Angesicht
und höre am Fluss deine Stimme,
bis die Dunkelheit meiner Verlorenheit müde wird,
und die Trauer sich über die Langeweile beklagt,
bis die Schöpfung sich über meine Bestürzung wundert,
und der Morgenstern mich bemitleidet.
Und ich meinen Weg gehe, erneut Hoffnung suchend
für unser Treffen zur ersehnten Stunde.

Ben Salem Himmich (Marokko)

Erhebe dich, sei mit mir geboren!
Pablo Neruda

1

Wogen aus öliger Feuchtigkeit,
Wogen aus feuchter Trauer
kerkern das Vogelauge ein.
Im Rückfall, wer
streckt mir Geld vor für meine Geduld?
Wer besetzt meinen Körper und führt ihn ein
ins höchste Martyrium?

Ist das mein Volk, mein Taumel?
Fortgesetzt gepeitscht für die Askese,
übe ich im äussersten Selbst den Wechsel.
Ich erfrage hinter meiner Brille,
hinter meinem Blick,
die innerste Zerstreuung.
Ich verströme mich
und es ist vergeblich, dass ich mich erinnere.

ديتر بلوم النيل عند أسوان ◁

2

Mit der, die genommen ist
wie ein Insekt ins Garn meiner Blicke.
Ich berühre den Saum der Grenzen meiner Aussichten.
Fehlt ihm so viel Eifer, der Wille zu sehen, um mich zur Klarheit
zu bringen, dass das, was vom Körper entfernt alle Begierde, sich
fortzupflanzen, fortzudauern, sich Klarheit nennt?
Mein Körper, murmelnd aus Trümmern, dauert,
erschöpft sich in der Aufzählung der Teilchen und Organismen, die
die Menschheit in den Menschen leert.
EXISTIEREN, DAS IST INSISTIEREN.
O unterirdische Engel! Mildert meine Existenz.

3

Von einer Zelle zur andern.
Meine ewige Abwesenheit.
Es entkettet sich der Schrei der Meinigen in der Weite der Wüste,
und beerdigt sich.
Meine Wüste reift
und mich packen Höllenangste.

Vom Grund meiner Zelle
spucke ich
auf meine Besucher, auf ihr aufrechtes Schamgefühl.
Vom Grund meiner Zelle ölige Wogen aus Feuchtigkeit,
Wogen aus feuchter Trauer kerkern sie in den Vogelkörper ein
Der Körper selbst die Sonne. Ich düster.

Es zeigen sich in den nebeligen Räumen meiner Abwesenheiten
die roten Maquis aus Streit und sicherer Brüderlichkeit
Verschärfung der Gewalt,
damit der Mensch wiedergeboren werde und die Sinngebung.
Verschärfung über Verschärfung.
Steinigungen, wesentliche.
Maquis, wo ich kämpfe durch meine Bindung in jedem Sinne
wächst die Seltenheit in abgestumpften Fühlern.

Vorbeimarschieren, zugleich die roten Täler aus Begierde, durch die ich gehe
als unerwünschter Gast.
Täler aus himmlischen Brüsten,
aus bewegtem, wachsendem Fleisch
wie ebenso so sehr die Morgenröten, die plötzlichen Erscheinungen.

4
Auf den öffentlichen Plätzen
seufzt das Geheimnis meiner Verschwörungen
unter der Mittagssonne,
mein anderer Feind.

5
Und zu einem Landstrich, wo der Angriff die Regel,
was dazu sagen?
Ein Landstrich, wo mein Volk sich absetzt durch Organismen und Institutionen, die ihre Ängste entehren und ihre Träume verkalken. Ihre Träume, der Struktur nach im Wasser lebend und verworren.
Pilger, der dorthin geht, wo noch der bezaubernde Meister lebt.
Der dorthin geht, wo noch das Auge der verzauberten Menge erzittert
und allein ist im Zerbrechen.
Und dorthin, wo meine Botschafter
die Flagge meiner falschen Freiheit hissen.

6
Einsame Rädelsführer
breitet auf die besonnten Pyramiden die schwarzen Schleier der Nicht-Begierde aus,
massiert im Vergessen. Befreit unsere Körper in den Gipfelwinden, in den Katastrophenhöhen.
Entknüpft den Nabelgürtel zum wilden Gesang, der
uns zum Schweigen bringt.
Die unter uns geboren werden,
die Quellen der Stromwasser
und der geschlossenen Ebenen.
Was kommt in unsere Existenz?

Vom Verfasser für seine französischen Freunde gekürztes Gedicht

• من البربر (الجزائر) رودولف فرانكه (١٩١٣-١٩٧٠) سيكا. لوحة في شكلين متحف مدينة أوقساح. من تقويم Scriptura ٧٧. إعداد هنر ا هلي. دار نشر فيلهلم

بسم الله الرحمان الرحيم

العدد ٣٠ ١٩٧٧ العام ١٤

يصدرها : ألبرت تايلا

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

ترجمات : Mustafa Maher, Kairo, Dr. Nagi Naguib, Berlin, Dr Magdi Youssef, Bochum; Dr Abdel Ghaffar Mikkawy, Kairo

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, Postfach 27, München 20, Bundesrepublik Deutschland

Nr. 30 1977 14. Jahr

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

صورة الغـلاف :

مطر طيعي بالقرب من أصفهان بايران، على حافة سلسلة المرتفعات التي تحد للصحراء الملحية الكبرى تصوير ديتر بانكين، ويعمل المصور طبيباً
مدينة دتمولد

تصدر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين في السنة ـ الاشتراك ١٢ مارك ألماني عربي، ـ النسخة الواحدة ٦ مارك ألماني، ثمن الاشتراك
مخفض للطلبة ٥٠ر٧ مارك ألماني ـ تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

طباعة F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

جمع الحروف · Rheingold-Druckerei, Mainz

إدارة التحرير : Adresse der Redaktion · Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

التجربـــة الذاتيــة والتضامن

حوار مع الأديب الألماني ديتر فيليرزهـوف

أجرى الحوار يواخيم فورمـان

فورمان: تتميز أعمالك الأدبية باظهار التناقص بين الفرد والمجتمع، وهو الأمر الذي نجده في روايتك «دعوة للجميع» التي يتعقب فيها المجتمع أحد المجرمين، كما نجده أيضا في رواية «حدود الظل» التي يدور موضوعها حول فقدان الصلة بين الفرد والمجتمع (على نحو ما قالت حردا تسلتر نويكوم).

ڤيليرزهوف: الموضوع الرئيسي في «حدود الظل» هو نشأة الوهم المتسلط بالاضطهاد. وهو ما يمكن أن نعتبره علاقة مرضية بين الفرد والمجتمع. فالشخصيـة الأســاسيـة في في الرواية يمثلها رجل أخفق في صراع الحيـاة، وهو يحاول بعد ذلك الإخفاق أن يؤدي الواجبات الاجتماعية المتوقعة منه بطريقة غير مشروعة. لقد حدثت تلك الشخصية اهتمامي لأن تقاليد المجتمع ومبادئه تتخذ فيها شكلامرضياً، من هذه المبادىء على سبيل المثـال. تأكيد الذات من خلال النجاح في صراع المنافسة في الحيـاة. إن مثل هؤلاء الأشخاص الذين نعتبرهم مرضى أو فاشلين يوضحون لنا في الغالب البنيات الإجتماعية التي تبدو لنا سوية وغير ملفتة للأنظـار ،بحيث نتعرف من خلالها على مظاهر المرض، والزيف، والاغتراب.

غير أنني لم أرغب في مجرد سرد هذه الحـالـة، بل أردت أن أجعلها شيئا قابلا للتجربة، وأن يتعايش معها القارىء ويعرفها من الداخل. ولذلك فإن النظام الذي يقوم عليه بناء الرواية نظام شخصي إلى أقصى حد، وهو كيف يبدو العالم للمرء عندمـا ينظر إليه من منظور القلق. إنها نظرة إنسان مضطرب، ومطلوب من القارىء أن يرى العالم من خلال هذا المنظور من القلق والاضطراب.

فورمـان: معنى ذلك أن مرض المجتمع يظهر من خلال الإنسان المريض، ففيه يتبدى على حد قولك ما تنكره «ألوان الدعاية». هل يمكن إذا أن نعد الإنسان السوي الذي يؤدي وظـائفه إنسانا مريضا؟

ڤيليرزهوف. المرض والصحة مفهومـان نسبيان. فيمكن أن يقـال أن هنـاك صحة مظهرية وذلك إذا مـا حقق المرء الواجبـات الاجتماعية المتوقعة منه. ولكنه قد يضطر إلى فقد بعض جوانب طـاقته وحيويته في سبيل تحقيق هذه الواجبات. فهو من خلال فكرة التوافق مع البيئة يبدو عندئذ إنسانا سليما، أما من خلال منظور يضع أفضل طاقـاته موضع الاعتبار فلا بد وأن يظهر في صورة مرضية

فورمـان: ولكننا لا نلاحظ هذا، فهو يؤدي وظـائفه مثل الإنسان الآلي

ڤيليرزهوف: نعم، هـنـاك شكل آلي غير إنساني للتوافق مع المجتمع، وذلك عندمـا يموت في الإنسان إحساسه الباطن بالحيـاة وتموت قدرتـه على الابداع والحب والحلم، وعندمـا يؤدي واجباته ويزاول وظائفه على نحو ما تفعل الأداة.

فورمـان: ذكرت في كتابك «الأدب والتغيير» كيف يتحقق استقرار المجتمع على حساب الأفراد.

ڤيليرزهوف: هذا هو استكمال الفكرة التي سبق أن عبرت عنهـا. فالمجتمع هو نظام الحفاظ الجماعي على الحيـاة، وهو يطلب من الجميع نوعا من التوافق والعمل والأداء، والتخلي عن الغرائز والرغبات، وكبت التخيلات في مجالات لم تعد قابلة للتطبيق العملي مثل الحلم والفن. قد يصبح المبدأ الذي يقوم عليه الواقع من الضيق بحيث تبقى البيئة

الاجتماعية سليمة لا تمس، ومع ذلك يمرض الأفراد في المجتمع بعد أن حيل بينهم وبين القدرة على التعبير. هناك حضارة مسببة للمرض. هذا أمر لا شك فيه. وعندما يتزايد عدد المرضى في مجتمع ما يصبح هذا نذير بأن هناك في هذا المجتمع وفي ثقافته شيئاً «فاسداً» ولا بد من تعييره.

فورمان: أشرت في مقال «خاص جدا» في كتابك السابق الذكر «الأدب والتعبير» إلى أن حوادث الانتحار تقل في أوقات الحروب، أي أن الأفراد يتعلبون على ألوان العصاب المصابين بها من خلال تمشي عمليات العدوان، ضد عدو معين. هل يمكن لنا إدن أن نقول باحتياج الإنسان الى خصم يصرف فيه غيظه؟ وهل تقدم عمليات الإباده لليهود في الماصي، والنزاعات الحاضرة بين اليمين واليسار دليلا على دلك؟

ڤيليرزهوف: هناك مقولتان أساسيتان حول العدوان. تقول أولاهما بأنه أحد القدرات الفطرية في الإنسان، أو أنه نتيجة لعملية الاحتزان المستمر للغرائز الاجتماعية الأولية، والحاجات الغريزية والجنسية. وفي الحالتين لا يسمح المجتمع بالتعبير عن شيء هو الحياة نفسها تعبيرا طبيعيا بحيث يمكن أن يفسد أو يظهر بشكل مكبوت. لهذا تنشأ عمليات الخداع المقنع كأن يغلف المرء العدوان بمبررات وحجج أيديولوجية، أو أن يطارد باسم الأخلاق ما يعتبره سلوكا منحرفا.

إن هناك أشكالا كثيرة مختلفة من الإرهاب النفسي، تتحذ الأخلاق سلاحا في يدها، ولكنها لا تعدو أن تكون في الواقع سوى وسيلة للحجر على امكانيات أخرى للتجربة الإنسانية واضفاء صفة الجريمة عليها وكبتها بغية تثبيت نظرة أحادية الجانب.

فورمان: طالبت في كتابك الجديد «الأدب ومبدأ اللذة» أن يتولى الأدب مساعدة الإنسان على إختيار طريقة جديدة للرؤية، وفتح آفاق جديده لحياته وعاداته. أين تكمن من وجهة نظرك فرصة الأدب في ذلك؟

ڤيليرزهوف: لا أعتقد أن للأدب إختصاصا عمليا، أو أنه يمكن أن يتدخل بشكل مباشر في حركة المجتمع، ولكنه يمكن أن يقدم الحل كلما تعقدت المواقف السياسية والاجتماعية وظهرت الحاجة الملحة إلى التغيير. إنني أعتقد أن الأدب بشكل عام هو السلوك الممكن الذي يسبق الحياة العملية أو يجاورها، وهو سلوك تدور فيه الامكانات المحجوبة في الحياة، هذه الامكانات التي لم يسيطر عليها المرء بعد، أو التي يشعر تجاهها بالقلق. ومعنى هذا أنه يسمح للواقع المبعد بالظهور. إنه اتجاه يسير نحو قدرة أعمق على فهم الحياة والتطور بها.

إن الحياة كما أفهمها هي عملية يتم فيها بشكل مستمر تبادل أكبر للمعلومات، وتنشأ فيها بنيات أكمل تحظى بدرجة أكبر من الاستقلال. ودلك هو تصوري أيضا للمجتمع الحديث، فهو لم يعد ذلك النطام الجامد نسبيا الذي يعيد إنتاج نفسه بصمة مستمرة، وإنما هو نظام بالغ الحركة والمرونة، يتكون من عملية تعلم، ويعيد دوما تشكيل نفسه.

فورمان: هذا العالم الجديد، هذا العالم الذي لا يزال في مرحلة الصيرورة، يفتح آفاق وامكانيات جديدة، ولكنه من ناحية أخرى عالم يصيب الإنسان بالقلق، لأن الجديد لا يزال شيئا مجهولا، وربما يتوق المرء إلى العودة لنظامه وأمنه القديم. إلى أي حد يمكن للإنسان أن يعيش في هذا التوتر بين الأمس الذي كان يعرفه، وبين الغد الذي تجثم على أنفاسنا كل أشكال التهديد الكامنة فيه مثل تلوث البيئة أو الإرهاب المتبادل؟

ڤيليرهوف: أجل إن الإنسان يتخلص في الغالب من كل الأشكال التي تتحدث عنها بأن يحارب الجديد ويرفضه، وبصده، ويعتمد على ما كان يثق فيه، بل إنه قد يفضل كل سيئات الماضي على الجديد، لأنها تبدو له أفضل من الجديد الذي لم يتحكم فيه بعد. ويقدم التاريخ أمثلة على ذلك، فلقد حاولت كل الحضارات القديمة عن طريق التحريم القوي، والعقاب الصارم، والتبريرات الخرافية أن

كلاوس ارنولد ، الحمراء ، شمع سائل ، ١٩٧٣

مروان ، رأس ، ١٩٧٥ ، الغاليرى الوطنى الجديد برلين

تؤمن إستمرار البقاء لبنياتها القديمة. ولذلك كانت التقاليد شيئا بالغ الأهمية، لأنهم أرادوا تأمين المستقبل، وضمان أن يكون العالم في الغد كما هو عليه اليوم، وكما كان عليه بالأمس. كما أعطى كل ذلك للإنسان إمكانية التخطيط لحياته وسلوكه على المدى الطويل، واكتساب ثقة الآخرين. ربما كان من أصعب الأمور أن يشعر المرء بالأمان في مجتمع متغير، يتعذر عليه الإحاطة به، ولا يعرف فيه كيف سيكون مستقبله، أو مستقبل هذا المجتمع.

فورمان: هل يمكن القول بأن الإحساس الذي يغلب - فيما يبدو - على شكل شيء في الحياة، والذي يشكل لذلك جزءا كبيرا من أعمالك الأدبية هو: إحساس القلق؟

ڤيليرزهوف: لعل الموضوع الذي يسري في كل أعمالي هو اضطراب الناس في تحقيق ذاتهم، وبعاد الضغوط الاجتماعية الى عالمهم الباطن، وإستفحال الخطر الذي يهدد ذاتيتهم، وإتساع الهوة الفاصلة بين ذاتية الفرد وذاتية الجماعة، وشعور الإنسان بالإغتراب، وبأن الآخرين هم الآخرون الذين لا يستطيع أن ينفذ الى أعمالهم أو يرى حقيقتهم، وبأنه لم يعد يوجد إلا قليل من البديهيات، وقليل من الثقة المتبادلة.

فورمان: هل تعتقد أن تجارب الأفراد هي تكرار لما يحدث في المجموعات الأكبر. أعني: القلق، وفظاعة الحاضر، وعدم القدرة على الثقة في مستقبل مزدحم بكل هذه الامكانات المدمرة؟

ڤيليرزهوف: بالطبع، فكل ما ينشر يوميا في الصحف، وما تنقله وسائل الاعلام عن التهديدات والمخاطر الجماعية يعرض شعور الإنسان بالأمان للخطر. إلا أن القلق يبدأ مع عملية إدماج الفرد في المجتمع، أي في الطفولة المبكرة، عندما يجب على الآباء أن يعطوا أطفالهم صورة توحي بالثقة في المجتمع الإنساني. ولكن ربما كانت قدرتهم على ذلك تتضاءل بالتدريج، لشعورهم هم أنفسهم بالقلق والاغتراب. فالأب المطالب بمزاولة نشاط لا يستطيع فيه التعبير عن ذاته، والمضطر على الرغم من ذلك إلى التكيف والخضوع والإستسلام، أب لا يمكنه أن يكون مقنعا، ولا أن يكون قدوة يقتدى به في ايجاد علاقة اتصال سليمة بالمجتمع. ان هذا الإنسان الآلي الممرور، هذا الموظف، هذا العامل الذي يعود في المساء إلى بيته محطما، لا يمكن أن يكون مثالا يقتدى به. إن ما ينقص بالفعل هو الطابع المقنع للسلوك، كذلك لم يعد هناك ملاذ للمرء ألا نجاحه الوطني أو نجاحه الاجتماعي. غير أن هذا النجاح لا يعدو أن يكون عملية تعويض. فالعمل الذي يغترب فيه الإنسان عن ذاته ويجبر على أدائه لا تتم مكافأته إلا بالتعويض المادي، وليس بتحقيق القدرات والامكانات الذاتية التي تضفي على الحياة معنى. ومن ثم تنشأ الأزمات المستمرة والقلق العام التي تعبر عن نفسها عند الأفراد في صورة ضعف الثقة في النفس، والعصاب، والمرض، وحالات الاكتئاب.

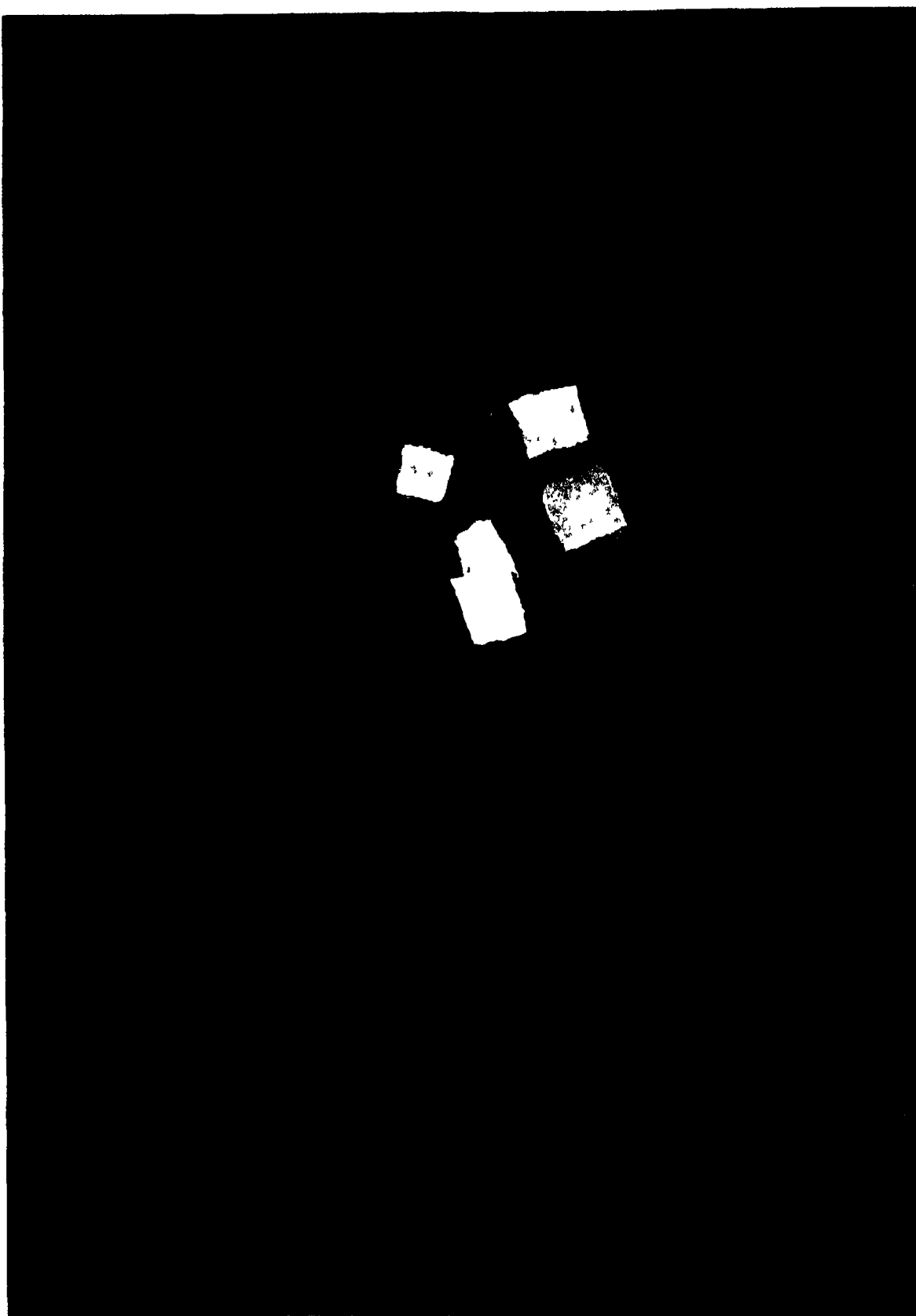
فورمان. ما هو دور الكاتب اذن؟ وما هو مكانه من المجتمع؟

ڤيليرزهوف. يتم تضييق مجال الكاتب بصفة مستمرة. فما كانت تقوم به الرواية في الماضي من عرض وتفسير الحياة الإنسانية، انتزعته منها الى حد ما أشكال مختلفة من المعارف العملية، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وبحوث السلوكيات. لقد بدأ كثير من الكتاب في الشك فيما إذا كان للتعبير عن خبراتهم الشخصية معنى إجتماعي. لذلك فهم ينحصرون في المنطق الخاص لأعمالهم الأدبية، وينتجون أدبا للأدباء، أو أدبا يعكس الأدب ولا يعكس الحياة، أي أدبا لم يعد وسيلة الاتصال لمعرفة الحياة. لهذا يفقدون مجالهم وتأثيرهم الاجتماعي بصورة متزايدة. ويحاول البعض منهم أن يندمج في المجتمع من جديد، وذلك عن طريق التضامن مع مجموعة سياسية، ويعتبر خبرته الذاتية شيئا قليل القيمة من الناحية الاجتماعية، فلا يكتب إلا أدب الدعاية السياسية.

ا رسالة الأدب الحقيقية في رأيي فهي: تجديد وتعميق
.راكنا للحياة، وهو عمل يبدو من الصعب دائما تبريره.
رمان: ما هي الشروط والمؤهلات التي يجب توافرها في
'رىء الأدب؟
ليرزهوف: لا بد للقارىء أن يكون على استعداد لأن
وم بتجارب جديدة. فعندما أكتب، أتخيل أناسا
ميشون في نفس الفترة التي أعيش فيها، ويعانون
شكلات مثل التي أعانيها. انه لا يوجد على - ما أعتقد -
ختلاف كبير بين الناس وإلا انتفت إمكانية الاتصال بهم.
ذلك أفترض أن ما أصيغه يتضمن إمكانية معرفة للآخرين،
انه يمكن لهؤلاء الآخرين أن يكتشفوا أشياءاً من أنفسهم
يما أكتبه. أصف إلى هذا أن العمل - الأدبي - على خلاف
عمل العلمي - شيء مركب، فيه من مرونة العرض ما يعطي
ل فرد إمكانية أن يجد طريقته في قراءة النص. فكل يقرأ
صورة مختلفة، وبخلفياته المتشابكة التي يتم توضيحها من
خلال هذا النص، كما أن عليه أن يبحث حسب تكوينه
نفسي على كيفية تحقيق هذا النص.
ست من مؤيدي الاتجاهات الأدبية الخاصة، التي تريد
ن تمنع إتمام هذا العمل الذي ذكرته، أو تلك النصوص
لأدبية التي تكون في متناول فهم مجموعة قليلة. ولكن
لأدب - كوعى لمجتمع شامل ومركب - يمكن أن يزدهر،
ندما يمكن التعبير فيه عن كل شيء.
قد تناقشت مع عدد من كتاب الاتحاد السوفيتي وجمهورية
لمانيا الديمقراطية، الذين يمثلون وجهة نظر أكثر تأثرا بعلم
لتربية، أو مفاهيم تربوية أخرى، وتنطلق وجهة نظرهم من
ن هناك حقيقة جاهزة، وعلى الكاتب بعد ذلك أن يبحث
ن الوسيلة التي تتيح له نشر هذه الحقيقة. وهم يعتقدون
ن الأدب المكتوب عن وعي وقصد ليكون أدبا شعبيا، هو
لك الوسيلة لترويج ونشر هذه الحقيقة الجاهزة. ولكني
عتقد - على العكس من ذلك - بأن الأدب هو وسيلة
تصال تصاغ فيها التجارب الجديده التي لم تكن موجودة
جودا كاملا من قبل.

إن التجارب الأدبية هي تجارب في حالة تكون، تتجاوز -
أثناء الكتابة - عملية الحياة في حدودها الضيقة لكي تمد
فيها، وتعمقها، وتوضحها. ويمكن الوصول إلى ذلك بشرط
أن يتحرر الكاتب أثناء الكتابة من ألوان القلق والخوف،
وأن يؤمن بأنه يستطيع أن يحقق ما لا يستطيع أن يحققه في
حياته العادية تحت أخطار الفشل والموت.
فورمان: أي نوع من التظاهر أو التصنع!
ڤيليرزهوف: أردت أن أوضح فقط كيف يكتب الأدب
اليوم بالضرورة في ظروف تم فيها تفسير العالم تفسيرا كاملا
من خلال علم النفس وعلم الاجتماع والاعلام السياسي.
هناك الآن مفاهيم صالحة لكل شيء ولكنها تحول بين
الناس وبين الواقع. فما يردده الناس يوميا من أحاديث
وكلام يصدهم عن التجربة الإنسانية. يمكن لكل إنسان
أن يلم بكل شيء دون أن يجرب شيئاً.
وكتابة الأدب هي مجهود لتحطيم هذه المعرفة الشكلية،
بمعنى إعادة إثارة التجربة عن طريق التشكيك في تلك
المعرفة الشكلية. ولا يتأتى ذلك إلا إذا وجد لدي القارىء
الاستعداد لأن يعيش في أزمة مع نظام عالمه المحيط. إن
الكتابة - في تصوري - هي نموذج لأزمة يعيش فيها المرء
باختياره. كذلك القراءة أيضا.
فورمان: هل تعتقد أن أستعداد الكتاب والقراء للتعايش
في هذه الأزمة يزداد أم يقل؟
ڤيليرزهوف: من الصعب أن أعطي حكما، غير أن هذا
الاستعداد سوف يزداد بالتأكيد إلى حد ما، حيث يُلزم
اتجاه التطور الاجتماعي الناس بأن يستبدلوا معلوماتهم
القديمة بمعلومات جديدة، بمعنى أن يغيروا بصفة مستمرة
من طريقة تفكيرهم وتعلمهم. ومن ناحية أخرى تدفع هذه
المتطلبات اليومية إلى أن ينسحب الناس إلى عادات
ومعتقدات بسيطة، وهو ما يمثل تناقضا مستمرا: فهم
يريدون من ناحية أن ينموا ويغيروا من أنفسهم، ولكنهم من
ناحية أخرى يخشون ذلك.
فورمان: ذكرت في كتابك «ضوء مزدوج على قطعة من

هريتر هيستر ، بدون عنوان ١٩٧٢

فريتر فيستر ، قلق

لوح صفحة ١٠ و١١ عن كتاب «فريتر فيستر» لمؤلفه هورست كيلر ، دار نشر بروكمان ، ميونخ ١٩٧٦

البحر: «إنها عملية الموت والصيرورة المتضادة التي يمر بها الإنسان لكي يستطيع بعد ذلك أن يمر بعملية موت وصيرورة على مستوى أعلى». هل تعتبر الحياة بالنسبة لك إذن شكلا من أشكال الموت والصيرورة والنضج وماذا يعني ذلك بالنسبة لك وبالنسبة للحياة؟

ڤيليرزهوف: أشرت في مقال لي كتبته قبل فترة قصيرة حول موضوع «المستقبل والموت» إلى أن الارتباط بين حياتي الخاصة وحياة المجتمع يتم من الناحية العملية لفترة محدودة، ويمكن أن أحسب ميعاد موتي على أقصى تقدير، وموعد انفصالي عن العملية الاجتماعية الحضارية. غير أنه لو تخيلنا ذلك حقيقة، فسوف تضعف العلاقة بين «الأنا» والمجتمع، ويحل مكانها الإحساس بالاغتراب. ولدينا في واقعنا الأمثلة على ذلك، فالشيخوخة، وخاصة شيخوخة الفقراء والذين يعيشون في الوحدة، تعني الاغتراب، والشعور بعدم النفع والجدوى والإحساس بالعقم. ومن ثم لا يستطيع الإنسان فيها أن يقدم جديدا، ولا أن يتحرك.

إنني أعتقد أن المشكلة، لا بل المهمة العسيرة هي المشاركة حتى نهاية العمر في مصير النوع البشري، ومصير المجتمع، وخلق شعور مستمر من التضامن مع مصير الإنسانية يتجاوز أبعاد الحياة الذاتية للفرد.

فورمان: أهو تضامن يتجاوز الموت؟

ڤيليرزهوف: بأن يفعل الانسان شيئاً ما، بأن يؤلف كتبا على سبيل المثال، متصورا أنه سوف يُبقي شيء ما للإنسانية، فإن تأثيرات هذا الفعل سوف تستمر بعد ذلك بصورة غير مباشرة. إنه تصور مرعب على أية حال، عندما يضع الإنسان نصب عينيه إحتمال الموت الجماعي كشيء منتظر، ويفترض أن كل شيء سوف ينتهي بانتهائه، لأنه سوف يتوقف فورا عن إنجاز أي عمل، وتنمحي بالتالي القدرة الفردية على الخلق والابداع.

فورمان: هل تشعر إذن بأنك حر من مجتمع يأتي من الماضي، ولكنه سوف يتخطاك ويستمر دونك ويمضي؟ هل الحياة اذن هي شيء وسط يملؤها الإنسان ثم يواصل الآخرون مسيرتها، ولكن يظل الدور الذي قمت به دورا هاما؟

ڤيليرزهوف: يتخطى الإنسان بالفعل حدود حياته الذاتية، عندما يتجاوز بنظرته مجال تجربته الخاصة، ويهتم بالآخرين، ويشارك في أوجه نشاطهم. فليس متصورا على وجه الإطلاق أن يعيش الإنسان خارج المجتمع، معتمدا على نفسه فقط، فذلك شيء لا يمكن أن يفعله إلا فاقدي عقولهم.

ولكن الموت هو الحد، وهو فراق الآخرين، فأنا لا أعتقد في استمرار الوجود الشخصي بعد الموت. لقد كان هذا الاعتقاد - بوجود حياة أخرى - أسلوبا حضاريا للانسانية ينكر الموت في حقيقته الكاملة، وقد استمرت تأثيراته لفترة طويلة إلا أنه يتجه الآن ببطء إلى نهايته. فلو كان هناك هذا الجانب الآخر، فقد يكون من أيسر الأمور أن يشعر الإنسان بأمنه من خلال ارتباطه بالمجتمع، لأن كل الأشياء سوف تكسب معناها من وجود هذا العالم الآخر. أما إذا تخلص الإنسان من هذا الإقتناع، فسوف تظهر له مشكلة الموت وفراق الآخرين في حدتها الكاملة. من هنا تأتي بالطبع كل ألوان الإغتراب، لأن المرء يمكنه أن يقول بأنه لا يرغب بالتضحية بحياته الخاصة من أجل مستقبل لن يعنيه بعد ذلك في شيء. سوف يكون التضامن بين «الأنا» والمجتمع هشا وأكثر صعوبة مع إنتفاء التصور بأن هناك حالة موازنة ومصالحة يتحرك كل شيء في اتجاهها.

أرى الآن أمام عيني أنه توجد حالة من الانفصال النهائي عن الآخرين، ورغم ذلك علي أن أتصرف تصرف عضو في المجتمع الإنساني، كما لو كنت سوف أعيش في المستقبل الذي لن أكون فيه، أو كما لو كنت أواصل الماضي الذي لم أعش فيه. لقد مهدت لتكويني - من حيث اني إمكان يسعى إلى التحقيق - عمليات إجتماعية تاريخية فأنا لم أبدأ من نقطة الصفر. يجب ألا يغيب ذلك

عن بالي، ولكني بدأت في مرحلة تاريخية محدودة، وتسلمت المعارف والتجارب الاجتماعية وامكانات التفكير، وأحاول أن أحققها لنفسي في صورة فعلية ملموسة، وأن أواصل تطويرها، وأسلمها لمن يأتي بعدي.

ن هناك دوافع مباشرة، وبديهية، وبسيطة، وتلقائية، من أجل التضامن مع المجتمع، ولكن الوعي بحتمية الموت ـ من لناحية الأخرى ـ يزيد من حدة عدم الثقة في سوء ستخدام هذا التضامن وسوء استخدام عمليات المساندة. ذلك شيء بالغ الأهمية حتى لا ينخدع المرء. إنه لا بد وأن عرف أن كل شيء يمكن أن يوجد دونه. فهو كفرد كان مكن ألا يكون، وسوف لا يكون بعد فترة.

ورمان: أتعني أن الإنسان هو شيء وسط كأنه لم وجد؟

يليرزهوف: ما تقوله هو الخطر، لأنه يؤدي إلى الحالة لمرضية للاغتراب، وإنكار الشعور بالقيمة الذاتية. وهو فس ما يحدث في حالات الاكتئاب أو الفصام، بأن عتقد الإنسان أن ذاته قد ماتت بالفعل، أو إمحت، أو نها لم تعد سوى طيف، أو شبح.

ورمان: ولكن هناك هذا المجال الحدي، بأن الإنسان لا يمتلك زمام نفسه، ولكنه يمتلكها رغم ذلك بشكل غير معروف. إنني أعتقد أنه توجد مواقف حديه، يجد فيها المرء شكلا من أشكال السعادة، أو آثارا من الأمان التي عطيه الشجاعة لمواجهة الواقع الاجتماعي، ومواجهة الموت. ل تساعد هذه اللحظات القصيرة من السعادة والانسجام التصالح مع المجتمع ـ ربما بعد الظلام الداخلي للنفس الاكتئاب ـ الإنسان على الاستمرار في الحياة؟

يليرزهوف: ما ذكرته من أن الإنسان لا يمتلك نفسه، أو نه يشعر بأنه لا يوجد وجودا كاملا، ليست لحظات سعادة، ولكنها عملية احلال للعزلة الاجتماعية واغتراب، إنعدام الثقة في المجتمع، وفقدان الارتباط بالعملية الاجتماعية وبالمستقبل محل إحساس الإنسان بهوان شأنه ضآلته.

إلا أن هناك شيئا آخر: فعندما يتوافق الإنسان، أو يبدو أنه متوافق مع المجتمع في الاشكال المقدمة لهذا التوافق من وطائف أو تجمعات التضامن الصغيرة، عندئذ قد يفقد الإنسان جزءا من إمكاناته وتجاربه الذاتية. وهو يمكن أن يعيد اكتشاف هذه الإمكانات في اللحظات التي يختل فيها توافقه مع المجتمع. فعندما يعود المرء إلى نفسه، يمكنه أن يكتشف فرديته المستقلة عن المجتمع، وأن كل ما كان يمكن أن يكونه لم يتحقق عن طريق المجتمع. هذه اللحظات هي التي تحمل طابع التحرر، ويمكن أن تكون لحظات سعادة، على الرغم من أنها تتضمن أيضا بالتأكيد تجربة موت، لأن الانفصال عن المجتمع هو تجربة تهدد الحياة نفسها بالخطر. ويتعرف الإنسان على معالم ذاتيته في عملية التمييز بين نفسه من ناحية وبين المجتمع والأدوار التي يقوم بها عادة من ناحية أخرى. هذه هي اللحظات التي يتم تصويرها في الأدب كلحظات معرفة عظيمة. إلا أنها تعتبر إنطلاقات في التجربة الإنسانية لا يتم الاعتراف بها في تقاليد المجتمع. يوضح كل ذلك لماذا يحمل سلوك اللامنتمين للمجتمع إغراءاً شديداً للمتوافقين مع المجتمع. فهؤلاء المتوافقون يشعرون بأن الآخرين قد حققوا في حياتهم شيئاً لم تكن لديهم هم الشجاعة لأن يحققوه، وأبعدوه مدعورين عن طريقهم. بل إن الإفتتان بالمجرمين يدل على أن لدى الناس شعورا بأنهم لم يستطيعوا تحقيق كل شيء في حياتهم، وأن النموذج الآخر المعادي للمجتمع قد يكون أفضل من نموذجهم.

ثورمان: ذكرت في كتابك «الأدب ومبدأ اللذه» أن قراءة الأدب ـ إذا ما فهمت على أنها وسيلة لإنارة الوجود الإنساني، سوف تؤدى كفعل من أفعال الفهم والمشاركة إلى التضامن مع سائر البشر: هؤلاء الذين يعيشون معنا، والذين يمكن من خلال حياتهم أن نعيد التعرف على امكاناتنا. ويرى المحلل النفسي إريك هـ. إريكسون أنها علامة من علامات النضج التام، «عندما يعتبر

الإنسان نفسه عضوا في المجتمع الإنساني الكبير، وفي تاريخ هذا المجتمع، وعندما يشارك في صراع المجتمع من أجل حياة إنسانية، وعندما يشعر لمرديته بالأمان داخل هذا المجتمع». هل قادتك أعمالك الأدبية إلى نوع جديد من التضامن مع مصير الآخرين، والى تعريفك بارتباطك مع الذين فشلوا في حياتهم؟

ڤيليرزهوف: لا أرغب في أن أصيغ ذلك في صورة نتيجة محددة. ولكني أريد أن أقول أن المرء يعايش ويتعلم بشكل جديد أثناء الكتابة أشياءاً كان يعرفها معرفة ضحلة. وهو يضيف لحياته بذلك أشكالا أخرى وتجارب جديدة كانت خارج حدود خبرته ومعرفته هذا هو نوع من التضامن. كذلك في فهم الآخرين نوع من التضامن. فالمرء يتخطى الحدود المدنية بين ذاته وبين الآخرين والظروف غير المألوفة له، عندما يضم حياة الآخرين إلى آفاق تفكيره. ويكتشف أن ما يجري هناك هو جزء منه. وعندما يفهم المرء شيئا من حياة الآخرين فانه يكون قد اكتشف شيئا من ذاته

فورمان: أشرت في حديث لك مع كريستيان ليندر «الكتابة والحياة» إلى أن جزءاً من كتاب «يوم جميل» كان جزءاً من الأحداث التي عايشتها. وأن جزءا مما قامت به الشخصية الرئيسية في «حدود الظل» كان جزءاً من وجودك الخاص ومن تجربتك.

ڤيليرزهوف: لم يحدث ذلك بالطبع بالمعنى الحرفي. فأنا لم أختلس أموالا، ولم أهرب سيارات بطريقة غير مشروعة إلى الخارج ولكن يمكن للكاتب أن يعرض بعض الأحداث والامكانات المتطرفة وغير المشروعة عندما يستخدم ذاته كمصدر للتجربة والخبرة، ويبدو وكأنه يتناول أشياءاً لا يهتم بها أو لا تطرأ عادة على خاطره في حياته العادية. قد يعني ذلك بالطبع تعريض ذات الكاتب لخطر مستمر واتجاهات مدمرة لشخصه. الا أنه من الضروري عندما يريد المرء أن يواصل طريقه أن يفهم هذه التجارب المنحرفة والخطرة إلى امكاناته الخاصة. ولكن عليه في نفس الوقت أن يصيغها بشكل دقيق، ويجعلها شيئا موضوعيا، ويبتعد عنها شخصيا بعداً كافيا.

فورمان: هل يعتبر الأدب إذن تغلب على الظلام الداخلي للذات؟ وهل يمكن أن يكون تبعا لذلك صورة من صور تحرير هذه الذات، وجزءاً من عملية النضج الداخلي؟

ڤيليرزهوف: هذا صحيح من الناحية المثالية، على الرغم من اعتقادي أن عملية الكتابة تنطوي على دوافع تتسلط على الكاتب وتدفعه إلى التكرار. فالكاتب يصطدم دائما بنفس المشكلات، ثم يتبين بعد ذلك أن هذه المشكلات لم يتم حلها. ولكن المخاطرة المستمرة بالتعامل مع الأجزاء المكونة من الشخصية، ومع الإمكانات المنحرفة والخطرة والمدمرة لذات الكاتب، فإنه سوف يكتسب دائما ـ أثناء الكتابة ـ مزيدا من الحرية. وعندما يتغلب الكاتب على القلق ـ وهو لا بد أن يتغلب عليه لكي يكتب ـ فسوف يمكنه أن يتخطى الحالات المرضية ويتجاورها، بحيث لا يعيش بداخلها فقط، بل وفي مواجهتها أيضا. غير أني لا أعتقد أن الكتابة وحدها يمكن أن تكون تحريرا دائماً للذات. قد يحدث ذلك في حالات نادرة فقط. فمعظم الكتاب قد استمروا في كتابة نفس الموضوع، وهذا يعني أنهم ظلوا يعالجون نفس المشكلات، وظلوا شهودا على استمرار وجود هذه المشكلات. ولكن هذا قد جعلهم أيضا يتجاوزون بطرتهم مجرد ذواتهم، فلقد استخدموا كل إمكاناتهم في التعبير، واكتشفوا عبر آلامهم آلام الآخرين، واستخدموا تجربتهم الذاتية لكي يعرفوا الآخرين.

فورمان: قرأت في كتابك «ضوء مزدوج على قطعة من البحر» عبارات غير مألوفة «ينشأ الأدب في الأبعاد التي يريد أن يتجاورها كمحاولة لإلغاء ذاته، لأنه يريد أن يصبح تجربة مباشرة، وأن يجعل الجانب الغامض منطوقا، ذلك الجانب الذي يسود حياتنا، والذي نخشاه، ولكننا نأمل أن يفهمه الآخرون».

ڤيليرزهوف: إنه شيء غريب حقا أن يكون لجانب من تجربتنا لغة خاصة غير مفهومة للآخرين، بل وغير مفهومة لنا

أيضا. فالحلم - على سبيل المثال - هو لغة يتعذر علينا حل ألغازها. كذلك فإن حديث المرضى بالفصام غير مفهوم ومجهول تماما للآخرين، ولكنهم يعبرون عن أنفسهم بصفة مستمرة، يريدون أن يكونوا مبهمين، وأن يتم فهمهم في نفس الوقت. لذلك يوجد هذا النظام السري للغتهم.

يؤثر هذا التناقض على الأدب أيضا تأثيراً فعالا: التناقض بين الاتجاه للاعتراف، والاتجاه لتعمية الاعتراف. فكل كاتب يريد أن يعمم تجربته على المجتمع حتى يمكن فهمها، ولكنه لا يريد أن يكون مفهوما لأنه لا يعرف الآخرين، ولا يدري ان كانوا اعداء!

فورمان: أو إن كانت كلماته سوف تستخدم سلاحاً ضده.

ڤيليرزهوف: من المهم أثناء الكتابة أن يتغلب الكاتب على نظرة الآخرين، أي أن يبدأ في الحديث عن نفسه. وأداة التخلص من هذه النظرة التي تثير القلق في النفس هي. التخيل القصصي، وذلك بأن يقص الكاتب حكاية تبدو كأنها لفرد آخر وليست له. وهو لكي يعرض تجربته دون معوقات، يقدمها من خلال شخصية رئيسية هي التي تقوم بالتجربة، وتصوغها، وتمثلها إلى النهاية.

فورمان: يوجد أثناء الكتابة بالتأكيد هذا الإحساس بأن الكاتب تحت المراقبة، وأن الآخرين هم العدو، وهم الجحيم. ولكن أيوجد من الناحية الأخرى شعور بالتشجيع وتضامن الآخرين؟ أم أن إحساس الوحدة هو الثمن الوحيد للكتابة؟

ڤيليرزهوف: يوجد لدي الكاتب بالطبع الإحساس بأنه سيجد من يفهمه. بل إن الشرط الأساسي الذي يضعه الكاتب لنفسه عندما يكتب شيئا هو أن هناك إنساناً ما سوف يقرأ ما كتب وسوف يمكنه أن يفهمه، وإلا ما حاول الكاتب أن ينشر شيئا.

وتخدم الكتابة أغراضا مختلفة، منها تلك الرغبة في أن يقرب الكاتب من الآخرين صورة محددة عن نفسه. وهناك بلا شك عديد من الكتاب الذين يحاولون تقديم صورة طيبة عن أنفسهم، ربما تلك الصورة التى يتمناها المرء نفسا، أو يتخيلها في أحلامه.

إن الكتابة بالنسبة للكاتب هي معرفة وتحقيق للرغبة وعملية توصيل، وهي بالنسبة للقارىء نداءاً يحرك فيه أشياء مشابهة، أو يكشفها، أو يجعلها قابلة للادراك.

ونحن لكي نفهم الأدب - محتاجون لنظرية في السلوك الممكن القابل للنقل. إنني أعتقد أن الكتابة - في صميمها - تنطوي على الثقة بأن الحياة هي عملية اتصال. ولكن لكي يمكن للمرء أن يقول لنفسه، ويقول للآخرين شيئا له معنى أو قيمة، فلا بد له من التحلي عن أنواع الارتباط الاجتماعية الرخيصة والتي تحجب الواقع، وأن يضعها موضع الاستفسار، حتى يمكنه أن يرى الحياة وأن يرى نفسه من منظور خارجي، ومن خلال الوعي بالفناء وتجربة الموت، من خلال هذا الموقف البشري المتطرف في أساسه بأن الإنسان عقل وجسد، بأنه فرد وكائن اجتماعي. ففي كل مكان يتعرض الإنسان للإمكانات التي تفسد عليه حياته، وتعرضه للاغتراب عن الذات، وفقدان وضعه الاجتماعي، كأن يتقدم الإنسان في العمر، وتختفي البدائل المطروحة أمامه، ويصبح ماضيه أكثر من مستقبله. مواقف تعرض توازن الذات للخطر، أو لنقل: تضعها موضع الاختبار.

فورمان: هناك جملة في مذكرات داج همرشولد تقول أن «الحياة هي التهيؤ لميتة لائقة».

ڤيليرزهوف: هناك صياغات كثيرة مشابهة. فلقد قال جوزيف كونراد - على ما أعتقد - أن «الكتابة هي تعلم الموت» وهو يعني أن الكتابة هي شكل من أشكال إكتمال الوعي.

إن عملية تحقيق واعية للذات لا بد وأن تقوم على إستيعاب الموت كأحد شروطها، وعلى الرغم من ذلك تعيش في حالة من التوافق. أما من لم يستطع أن يحقق ذاته فلن يمكنه أن يموت بمنجى من اليأس. ومن يشعر بأنه لم يعيش حياته حقا، فلا يمكن أن ينتهي على أحسن الفروض إلا في

البؤس. فلقد ضاع كل شيء ولم تعد هناك فرصة لتعويض ما فات.
إن المسيحي المؤمن يمكنه أن يأمل في إصلاح ما فسد، وأن يطمع في الخلاص، أما من لا يقوى على ذلك فعليه أن يتدبر نفسه خلال فترة حياته المحدودة.
فورمان: دونما فرصة للتصالح.
ڤيليرزهوف: نعم، دونما فرصة للتصالح فيما بعد. إن الياس قد يتخفى في أغلب الأحيان، ويعبر عن نفسه في صورة أرهاق، أو كراهية، أو نفي للذات، أو مشاغبة، أو حالات اكتئاب متسللة. وكثيرا ما اتخذ اليأس صورة مقنعة من الذبول والبلادة. كما أنه لا يظهر عادة بصورة واضحة. لأنه إذا ما وضح كانت هناك فرصة لمعرفته هذه كلها هي أشكال للموت لا يحس بها الإنسان إحساسا واعيا.
فورمان: هناك هذه العبارة في مذكرات داج همرشولد «ينبغي أن تكون لدى الشيوخ القدرة على الكشف والاستطلاع». هل يمكن أن توجد لإنسان متقدم في العمر، لم يعد عليه أن يثبت ذاته في صراع المنافسة في الحياة ـ الفرصة لحرية جديدة؟ وهل يمكن للتجربة الجدية للموت أن تساعد الإنسان في التغلب على أشكال الخوف، والتسليم بالأمر الواقع، وأن تهديه من جديد إلى الحرية والكرامة؟ وهل يمكن لجيلنا الذي تهدده أخطار التدمير الشامل أن يجد شكلا جديدا من التضامن والحرية؟
ڤيليرزهوف: لا أدري إذا كان من الممكن التنبؤ بشكل سليم بمصير جيلنا، وبفرص المعرفة التي ستتاح له. بل إلى أي حد يمكن للمرء على وجه الإطلاق أن يتوسع في تطبيق معنى كلمة «جيلنا»؟ هل على الذين يعيشون اليوم؟ سوف لا يسري ذلك بالقطع بالنسبة للعالم كله لأنه لا يوجد ـ بسبب مستويات التطور المختلفة ـ أي توافق زمني. أي أن هناك تفاوتا زمنيا من الناحية الحضارية بين المجتمعات المختلفة في عالمنا الحالي. غير أن هذا التفاوت الزمني من الناحية الحضارية يصبح توافقا زمنيا إذا نظرنا إليه من ناحية الأخطار النهائية التي تهدد مستقبل البشرية. فالكوارث تهدد الجميع، وسوف تكون على مستوى عالمي. ربما تدفع هذه الصورة المرعبة المظلمة الناس إلى التحرك في اتجاه التغيير.
إن هناك ضرورات ملزمة بالمعرفة، وإن كنت لا أعرف إذا ما كانت فرصا أم لا. فالناس لا تفكر إلا في أقرب الاشياء إليها، أي في حاضرهم، وهم ينشغلون بتحقيق مصالحهم الشخصية، ويتمسكون بعاداتهم، وتستحوذ المصالح الجزئية على الاهتمام في كل مكان. ويبدو أن معظم الناس قد تعبوا من الأصوات التي تطالبهم بضرورة تجاوز حياتهم الشخصية. فهم يريدون الآن أن يشبعوا أطفالهم، ولا يكادون يفكرون في الأطفال الذين لم يولدوا بعد. والنتيجة: أنهم جميعا متورطون في صراع الحياة اليومي. ومع ذلك لديهم الثقة في أن الحياة سوف تواصل مسيرتها بأي صورة من الصور، حتى ولو بصورة غامضة.
ولكنك ذكرت منذ قليل نصا جديراً بالاهتمام حقا: «ينبغي للشيوخ أن يكونوا قادرين على البحث والاستطلاع».
ولكن لماذا الشيوخ بالذات؟ إن معظمهم يتعرض للهلاك في مجتمعنا، ويفرض عليهم نوع من العجز الاجتماعي والنفسي السابق للأوان. إلا أن هذا النص يعني شيئا آخر أكثر أهمية، وهو أنه يجب على الإنسان، لكي يفكر تفكيرا ينصف الواقع ويتمشى معه، أن يكون قد قطع وراءه طريقا طويلا، وأن يكون قد تغلب على القلق، وكل ما يسيطر عليه طابع القلق. يمكن أن يكون هذا تصورا رائعا لإمكانات الشيخوخة، وإن كانت الفرصة لتحقيقه في ظل الظروف الحاضرة فرصة محدودة.
ولكن المسألة الأساسية في سياق الموضوع الذي نتحدث فيه هي أنه لا بد للمرء أن تكون لديه القدرة على التخلص من التورط الأعمى وغير الواعي في العادات، وأن تكون لديه القدرة على التحرر من الالتزامات والقيود الداخلية والخارجية. لذلك يمكن أن يكون الشباب هم عنصر التجديد لأنهم لم يتورطوا بعد في الحياة العملية.

رمان: ما هو دور الأدب إذن؟ وأين تكمن فرصته؟
يلبرزهوف: يمكن أن يقوم الأدب بتجديد وتوسيع نطاق لتجارب التي يقوم بها الناس عندما يشكلون حياتهم. ينطوي هذا العمل دائما على عنصر الخيال المضاد للواقع بالرغبات، والاشواق والآمال. فهذه هي القوى التي تشارك عادة عند تغيير بناء العالم. وفي الأدب مجال إسع لوضعها موضع التجربة.
ضف إلى هذا أن الأدب قادر على أن يجعل الإنسان على وعي بامكانات الشقاء والأخطاء المختلفة. وما يكمن بها من قوى حبيسة وطاقات مطمورة. وتصوير الأعمال لأدبية للشقاء وصور الحياة الرائعة يمكن أن يكون عاملا محررا، لأنه يوقظ قوى المقاومة لدي الإنسان، ولا أقصد بذلك المقاومة التي تجعله يكبت إمكاناته من جديد أو جزءا من طاقته، بل المقاومة التي تحفذ الإنسان على التمييز الخلاق لذاته.
سوف يطابق القارىء نفسه مع هذه النماذج من الحياة، وسوف يدخل معها في علاقة شخصية، ولكنه سوف يميز نفسه أيضا.
سيقول لنفسه. أنا أيضا كدلك، أو من الممكن أن أكون كدلك. عير أنه سيقول لنفسه أيضا: إنني شيء مختلف، ولا يتحتم أن أكون كذلك. وسوف يتوقف كل شيء على هذه العباره: لا يتحتم أن أكون كذلك.

هرمان هسه، نحن نحيا

نحں نحيا في الشكل والمظهر
ونحس في أيام العذاب وحدها
بالوحود الخالد الذي لا يتغير،
تحدثنا عنه الأحلام الغامضة
نحن نبتهج بالوهم والرسد،
نشبه عميانا بلا دليل،
نبحث جاهدين في المكان والزمان
عن شيء لا نحده إلا في الأبد.
نحن نرجو الخلاص والنجاة
في عطايا الحلم التافهة
بينما نحن آلهة ونشارك
بنصيب في مبدأ الحقيقة

(ترجمة د. عبد الغفار مكاوي)

هرمان هسه، حياته ومؤلفاته

١٨٧٧ - ١٩٦٢

ترتبط نهضة هرمان هسه الأخيرة بروايته «ذئب البطاح» Der Steppenwolf (١٩٢٧) ولم تكن ألمانيا موطن هذه النهضة، وإنما الولايات المتحدة واليابان، وقد بلغت هذه الموجة مدها في الولايات المتحدة في السنوات الأخيرة من الحرب الفيتنامية، ويبدو وكأن «ذئب البطاح» قد عبر عن الاحباط والحيرة وفقدان الثقة عند جيل الشباب في أمريكا في تلك الفترة وعن بحثه عن ملاذ من الغربة ورغبة في الانطلاق من قيود المدنية.

- ولد هرمان هسه عام ١٨٧٧ ببلدة كالف، في منطقة من أجمل المناطق الطبيعية بمقاطعة فيرتمبورج، وكان أبوه من المبشرين المسيحيين، وكانت أمه أيضا ابنة لمبشر مارس نشاطه في الهند. ونشأ هرمان في جو طابعه الإفراط الديني، وتسيطر عليه القيود والاعراف التي ترتبط عادة بهذا الإفراط.

- ألحقه والده عام ١٨٩١ بمعهد ماولبرون البرتستنتي ليدرس اللاهوت، ولكنه ما لبث أن سئم الدراسة في هذا المعهد الديني، فهرب منه فالحقه والده بمدرسة علمانية هي مدرسة كانشتات، ولكن حماسه لهذه المدرسة لم يكن أفضل من حماسه للمدرسة السابقة.

- تقلب هرمان هسه في الفترة التالية في مهن عديدة، والتحق أخيرا في خريف عام ١٨٩٥ بمكتبة بمدينة توبنجن لتعلم مهنة بيع الكتب. وفي هذه الفترة بدأ في كتابة الشعر، وهو شعر رومانسي الطابع تعمه الكآبة، ويشيع فيه الحنين وشعور الوحشة.

- لقد قرر هرمان هسه أن يحترف الأدب، وفي هذه الفترة ينتقل من توبنجن الى بازل بسويسرا، ويقوم برحلة الى إيطاليا، وينشر عام ١٩٠٤ روايته «بيتر كامينتسند» Peter Camenzind، وتحمل هذه الرواية بوضوح حيرة صباه وفشله في المدرسة، وشعور الضيق الذي طغى عليه إزاء «المدنية الحديثة».

- عام ١٩١١ يرحل هسه الى الهند، وتستغرق هذه الرحلة عدة سنوات، وكان دافعه اليها الرغبة في الخروج من عالم المدنية الغربية، على انه أيضا في الهند بين رهبان بوذا يشعر بنفس الأسى والحنين الذي دفعه الى الرحلة: «علي إذن أن أجد القناطر السحرية بنفسي . . . لا بد أن أجد أوربا الحقيقية والشرق الحقيقي في قلبي وروحي . . .»

- بهذه الحساسية يقف هسه على أبواب «العصر الجديد» الذي فجرته الحرب العالمية، إن ما يفتت كبده هو «الحقد» من حوله، هو الصراع الذي يسحق «الفرد» والشخصية الإنسانية. فنظرة هسه الى الحرب هي نظرة وجودية لا سياسية. وفي هذه الفترة تبدأ علاقته بالتحليل النفسي، وتجيء روايته «دميان» Demian (١٩١٩) لتعبر عن هذه المرحلة.

- عام ١٩٢٧ ينشر هسه روايته الشهيرة «ذئب البطاح»

Der Steppenwolf ، ويمكن أن نسميها رواية ما بعد الحرب ، رواية القلق النهائي بعد فوضى الحرب ، ورواية « الرجل » في سن الخمسين في قمة أزمة حياته ، وحين يفكر في يأسه أن ينهي حياته بنفسه .

ـ منذ سنين ويعيش هسه في مونتانيولا (بالقرب من مدينة لوجانو بسويسرا) ، ويتابع انتاجه : « نارسيس وجولدموند » Narzıß und Goldmund (١٩٣٠) ، « الرحلة الى الشرق » Die Morgenlandfahrt (١٩٣٢)

ـ نال هرمان هسه عام ١٩٤٦ جائزة نوبل للأدب عن روايته « لعبة الكريات الزجاجية » Das Glasperlenspiel (١٩٤٣) وقد عكف هسه على وضع هذا المؤلف أكثر من عشرة أعوام ، من عام ١٩٣١ الى عام ١٩٤٣ . وهي من الروايات التربوية التطورية مثل رواية جوته « فيلهلم مايستر » ، ويعبر هسه من خلالها عن مثاله الروحي الحضاري الذي يؤلف بين العلوم الطبيعية والإنسانية .

ـ توفي هسه عام ١٩٦٢ في مونتانيولا بسويسرا عن خمسة وثمانين عاما .

ـ ترجمت الى العربية من أعمال هرمان هسه روايتيه « Peter Camenzind » و « Das Glasperlenspiel » ، والترجمتان من وضع الدكتور مصطفى ماهر ، والرواية الأولى بعنوان « قصة شاب » ، روايات عالمية ٤٦٧ ، فبراير ١٩٦١ ، والثانية بعنوان « لعبة الكريات الزجاجية » ، دار الكاتب العربي (الهيئة العامة للكتاب) .

مجدي خليل

هرمان هسه ، الأديب والشهرة

منذ أن نشر هرمن هسه روايته « بيتر كامينتسند » (١٩٠٤) وهو من مشاهير الأدباء الألمان . والمقال التالي يطرح السؤال عن مكونات هذه الشهرة أو عن أسباب هذا النجاح ، وبالتالي يطرح السؤال عن علاقة أعمال هسه الروائية بعصره ، باعتبار هذه الأعمال استجابات أدبية لمواقف اجتماعية وحضارية وتاريخية ، ومن الضروري في البداية أن نعرف بهذه الأعمال .

الرواية الأولى

« **في البداية كانت الأسطورة** » ، بهذه العبارة يبدأ « الابن الضال » بيتر كامينتسند قصة صباه وتمرده ، وفي النهاية ربما كانت أيضا الأسطورة . وبين البداية والنهاية « الرحلات الضالة الكثيرة ، والسنوات المستهلكة العديدة . المرأة التي أحببتها ، والتي لا زلت أحبها . . . والأخرى التي أحبتني . . . والأب الذي عدت الى القرية من أجله . . . ولكن هذا ليس كل ما في الأمر . . . » (ص ٢٢٣)[1]

والأسطورة قديمة وجديدة في نفس الآن ، أسطورة الخروج والضياع ثم العودة ، وأسطورة البحث عن الذات . أراد والد بيتر أن ينشئه على الجد والعمل وعلى مفاهيم الواجب والمنفعة وأن يورثه قيمه وأعرافه ، ولكن « الطبيعة الغامضة المسرفة » أبت عليه طريق الأباء والأعراف . فبيتر كامينتسند هو ابن الطبيعة :

« كانت الجبال والبحيرة والشمس هي أصدقائي ، كانت تحكي لي وكانت تربيني وكانت لوقت طويل أحب الى نفسي وأقرب اليها من الناس ومن مصائر الناس ، وكان أكثر ما ينال حبي وما أفضله على البحيرة البراقة وأشجار الصنوبر الحزينة والصخور المشمسة : هو السحاب .

---

١) ارقام الصفحات تشير الى الترجمة العربية لرواية « بيتر كامينتسند » ، وهي من وضع د. مصطفى ماهر

دار بيع الكتب هكهور بتوبنجن، حيث قضى هسه فترة التدريب على هذه المر

Perrot & Sohn,

Calw, den 19. Sept 1895.

Hermann Hesse

1894

1895

Perrot

شهادة التدريب المهني التي حصل عليها هسه من مصنع ساعات بيرو، بالاف (١٨٩٤ـ١٨٨٥

هسه يستحم بالقرب من زيورخ عام ١٩٤٣

مان هسه، نحو عام ١٨٩٥

ت، روجة هرمان هسه الثانية، واسم عائلتها الأصلي فنجر

أروني في الدنيا الواسعة رجلا يعرف السحب ويحبها أكثر مني! أو أروني في الدنيا شيئا أكثر جمالا من السحب! إن السحب هي لعب وسلوان، هي بركة ونعمة، هي غضب وقوة فتاكة. السحب رقيقة ناعمة، وادعة كأرواح المواليد، جميلة سخية، كريمة كالملائكة الكرام، قاتمة، محتومة، قاسية كنذر الموت انها تحوم بلونها الفضي في طبقة رقيقة، وهي تبحر صاحكة بلونها الأبيض ذي الإطار الذهبي. وقد تقف للراحة فتتلون بلون أصفر وأحمر وأزرق. السحب تتسلل عابسة متباطئة كالقتلة. وتندفع صاخبة كالفرسان المغاوير. وتبقى عالقة حزينة حالمة في طبقات مرتفعة شاحبة، كالنساك المعتزلين المكتئبين. والسحب تتخذ هيئة الجزر السعيدة، وهيئة الملائكة ذوي البركة، وهيئة الأيادي المهددة، والشرع المهتزة وطيور الكراكي الهائمة. وهي تحوم بين سماء الله وبين الأرض المسكينة فكأنها كنايات جميلة عن حنين الناس كله، تتصل بالسماء وبالأرض معا - كأحلام الأرض التي تلتصق روحها المدنسة بالسماء الطاهرة وهي الرمز الخالد لكل تجوال وكل سعي وكل رغبة وكل حنين الى الوطن. **وكما تتعلق السحب بين الأرض والسماء مترددة، مشتاقة عنيدة، كذلك تعلق أرواح البشر مترددة مشتاقة عنيدة بين الزمان والأبد.**

آه، يا للسحب الجميلة الهائمة الدائبة! كنت طفلا لا أعرف شيئا فأحببتها، وتطلعت اليها، **ولم أكن أعرف أنني أنا أيضا سأسير عبر الحياة كالسحابة، جائلا، غريبا في كل مكان، هائما بين الزمان والأبد.**» (ص ٢٩/٢٨)

يغادر بيتر قرية الآباء والتقاليد، باحثا عن «الأسطورة»، متشوقا الى «تاج الحياة»، ويهيم على وجهه عبر ألمانيا وفرنسا وايطاليا. ويعشق، ولكنه يعشق في حلم وتردد، ويعاني شقاء العاشق الخائب وتعاسته، ويعقد صداقات عميقة ما تلبث أن تقطعها نهاية اصدقائه المفاجئة، وتعصف به حياة المدينة في باريس، فيسرف في الشراب والتدخين، وتضطرب به الأيام في رحلته «في دنيا المكر وما يسمى بالثقافة»، الى أن يجد بين أحضان الطبيعة في ايطاليا ما يشفي كآبته ويشبع حنينه الى «جمال الطبيعة الصامت» والى التعمق في لغتها «المستغلقة الجميلة». ويجد بيتر كامينتسند في تعاليم القديس فرانتس الاسيزي Franz von Assisi المدخل الى فهم لغة الطبيعة والى الحب الذي «لا ينطق به كلام» والى الحب الدائم «دون انفعال».

ويعود بيتر كامينتسند الى قرية الآباء كما عاد الابن الضال، وقد اهتدى الى مراده أو قد ارتد الى صوابه أو قد استكان وشفي من علوائه لقد ساقني - كما يقول - «مسعاي الأحمق لنيل سعادة الدنيا . . . رغم ارادتي الى الركن القديم بين البحيرة والجبال، وأعادني الى المكان الذي هو مكاني . . . .». ويعد بيتر نفسه في النهاية لكي يحل محل صاحب الحانة الوحيدة في القرية، بعد أن حلت بصاحبها العلة وأخذ منه الهرم مأخذه.

لقد راودت بيتر كامينتسند أثناء تجواله فكرة وضع عمل أدبي كبير يبدي فيه رأيه في حياة العصر، ويقول بيتر عن خطة هذا العمل.

«كنت . . . آمل أن أصنف كتابا أدبيا كبيرا أقرب فيه الى الناس في هذه الأيام حياة الطبيعة العظيمة الصامتة، واحببهم فيها. كنت أريد أن اعلمهم خفقة قلب الأرض، وأن يشتركوا في حياة الكل المتكامل، وألا ينسوا في زحمة مصائرهم الخاصة الصغيرة، أننا لسنا آلهة، وإننا لم نخلق أنفسنا بأنفسنا، بل أننا أبناء وأجزاء الأرض والكل الكوني. كنت أريد أن أذكر الناس بأن الانهار والبحار والسحب الراحلة والعواصف مثلها مثل أغنيات الشعراء وأحلام الليالي، رموز وحملة الحنين الذي يبسط جناحيه بين السماء والأرض ويهدف الى اليقين . . . .» (ص ١٦٥)

«. . . كنت اريد أن اعلم الناس أن يلتمسوا في الحب الأخوي للطبيعة منابع الفرحة وتيارات الحياة. كنت أريد

أن ادعو الى فن المشاهدة والتجول والتمتع ، والى الابتهاج بما هو حاضر . وكنت أريد أن أجعل الجبال والبحار والجزر الخضراء تتحدث اليكم بلغة قوية خلابة ، وكنت أريد أن اجبركم على أن تروا الحياة النشيطة المنوعة الى اقصى درجات التنوع والتي تضطرب خارج حدود بيوتكم ومدنكم كل يوم فتردهر وتفيض فيضا . . . » (ص ١٦٦)

لقد عزف هسه بهذه التهويمات الشعرية عن الطبيعة لحنا تهتز له النفس في حنين خفي ، وخاصة في مرحلة البحث والشباب المبكر . وعبر برفضه للمدنية وانسحابه الى الداخل وتعمده في الطبيعة وتعاطيه الكآبة والحزن عن تلك المشاعر الغامضة التي تعتلج بها النفس المأزومة في مرحلة الانتقال . بدا وكأن هسه يكتب لقرائه عن وحشتهم وغربتهم في عالم المدنية البرجوازية ، وبدا وكأنه يستنطقهم أحلامهم الشعرية ، ويستنطق جمهوراً كبيراً من القراء عند مطلع القرن تذبذبهم بين الأمل والاستكانة . ورغم أن هسه في روايته « بيتر كامينتسند » وفي جميع رواياته التالية لا يلمس بصورة أو أخرى قضايا الواقع اليومي وقضايا السياسة الملحة إلا انه يعكسها على مرآة النفس وصراعها الداخلي ، بل ويبدو - على ما في ذلك من تناقض - أن مرجع نجاحه الضخم أنه قد أضفى على قضايا العصر صبغة الصراع الذاتي ، وألبسها صورة فردية نفسية .

« دميان » والحرب العالمية الأولى

مثلت رواية « بيتر كامينتسند » المرحلة الأولى من حياة صاحبها وعصره ، وتنتهي هذه المرحلة بانبثاق الحرب العالمية . وما يلبث أن ينفض عن المؤلف الكثير من الأصدقاء والمعجبين ، ويعلنه أصحاب المكتبات بحجزهم على كتبه ، وتتهمه الصحافة الألمانية بالخيانة ، ذلك أنه يدعو الى السلم ، وينادي بالتضامن « ضد الحقد » ، في حين تثير الحرب - في ألمانيا وفرنسا على السواء - حماس الناس وحميتهم ، وكأنها بداية لميلاد الإنسان الجديد . ويعيش هسه هذه السنوات في عزلة واضطراب عظيم ، ويلجأ تحت شبح مخاوفه الى طبيب نفسي من تلاميذ « يونج » ، مؤسس علم نفس الأعماق (سيكولوجية اللاشعور) ويجلس اليه ٧٠ جلسة للتحليل النفسي .

كانت استجابة هسه لتجربة الحرب وتجربة التحليل النفسي هي روايته « دميان » Demian (١٩١٩) ، وتقدم بضمير المتكلم قصة حياة شاب مرهف شديد الحساسية ، ولم يقصد بها المؤلف قصة شاب بعينه ، وإنما قصة جيل من النشء ، كما يشير العنوان السفلي للكتاب ، وبطل القصة وراويها هو إميل سنكلير ، أما دميان فهو في حياة سنكلير بمثابة « المرشد أو القائد الموجه » ، ويشرح المؤلف وطيفة هذه الشخصية بقوله : « ليس دميان في الحقيقة بفرد من البشر ، وإنما هو مبدأ وتجسيم لحقيقة ما ... أو لدرس من الدروس » .

والقضية التي تواجه سنكلير منذ صباه المبكر هي ثنائية الحياة الإنسانية أو ثنائية الطبيعة الإنسانية بين قوى النور والظلام ، بين الأمان والغواية ، بين الأمل وفوضى الباطن . ويبدأ وعي الصبي بهذه الثنائية ولم يتجاوز العاشرة من عمره . فعالم الطفولة الأول تحطمه مخاوف الصبي العصابية ، ويجنح بدافع التباهي الطفولي الى الكذب والسرقة ، ويقع في تبعية صبي شقي منحرف ، ولا ينقذه من هذا الاضطراب إلا تلميذ جديد في المدرسة هو دميان ، يخلصه من هذه التبعية ويفتح له عالما جديدا بافكاره الروحية . ولكن ما يلبث أن يفرق بينهما تفاوت الاستعداد . ومن جديد يقف سنكلير وحيدا ، يملؤه الحزن والخزي ، ويمضي في حياته موزعا بين الاسراف وكبح جماح النفس ، ولا ينقذه من هذا التمزق إلا مقابلة لفتاة غريبة ، تتراءى له وكأنها تحمل ملامح دميان . وتراوده احلام داعرة مع هذه الحبيبة والأم ، تملئه خوفا وسعادة في نفس الوقت . وتقع في يد سنكلير في هذه الفترة ورقة تتحدث عن إله غريب يدعى ابراكس ، يجمع في ذاته بين المبدأ الإلهي والمبدأ الشيطاني في نفس الوقت .

بعد انتهاء الدراسة المدرسية يلتقي سنكلير بعازف ارغل

يعرفه باسرار هـذا الإلـه الغريب، فتعـاليمـه تقـوم على احترام الـذات، وعدم الحظر على نوازع النفس وتطلعـاتهـا. وينتهـي سنكلير من هذا اللقاء الى أن واجب الإنسان الراشد أن يتحسس طريقه دائما الى الأمـام.

في الجـامعة يلتقي سنكلير بدميان من جديد، ويلتقي بامه «ايفـا»، التي تبدو له كصورة أحرى للحبيبة. وبواسطة هذه الأم يتعرف على ملامح حياة حديدة في المستقبل بعد انهيار الحياة الحاضرة. على أن هذا الحلم ما يلبث أن تنذره نواقيس الحرب، التي تسوق دميان وسكلير في دوامتهـا الرهيبة، ويلتقي سنكلير مرة أخيرة بدميان في الحرب وقد أصيب بجروح بالغة، فيحمله هذا بقبلة وداع وصية الأم «ايفـا» ورسالة المستقبل ويخالج سكلير في النهاية شعور عميق أنه قد توحد مع دميـان.

إن «دميـان» وثيقة اضطراب واختلال عـام تعبر عن الحنين الى نظـام جديد، والقصة أشبه بقصيدة تعليمية توجه نقداً شاملا عامـا الى حضارة العصر. ومنطلق هذا النقد هو الإنسان الفرد. في زمن رخصت فيه حياة الفرد يؤكد هسه قيمة الفرد المطلقة، ويؤكد في روايته أنه لا يتحدث عن مصير خيالي وإنمـا عن الواقع ووظيفة دميان بالنسبة لسنكلير بطل القصة هو انه «صديق وموجه». وهي الوظيفة التي يتحدهـا هرمان هسه بالنسبة للقـارىء، وهو ما يسمح باسقاط حوادث الرواية الخاصة والشخصية على الأحداث السياسية، ولا يترك هسه هذا الاحتمال للصدفة وإنمـا يضمه الى البنـاء الداخلي للرواية منخلال صورة «الصديق والموجه» دميـان. فدميان يظهر على مسرح الأحداث في مراحل هامة من حياة سنكلير، في المدرسة وأثناء الدراسة الجـامعية ثم خلال الحرب، وفي كل مرحلة يؤدي وظيفة الموجه الذي يخطط للحيـاة في المستقبل، بل هو يخطط لإنسان المستقبل، وبذرة هذا الإنسان الجديد تكمن في تحوله في الباطن وتعلمه على نحن الحـاضر من حوله. وليس من الغريب أن يقبل الشاب الألمـاني بعد الحرب في حمـاس على هذه الرواية. فالكتاب يعد القارىء بيوتوبيا جديدة، ويعزف لحنا شاعريا مشوقا، ويدَّعي فتح طرقٍ جديدة أمام النشء والشباب للخروج من دمار الحرب والفوضى التي خلفتهـا.

يحلل هسه عصره من خلال صور نفسية عصابية ومن خلال تنوءات نفسية مستقبلية، وهذا الأسلوب يتجاهل بطبيعته من البداية حوادث الواقع وروابطه والتزامات الحياة اليومية، وإنمـا يرى مشاكل العصر من منظار نفسي، ويدعو الى التغيير من خلال القوى النفسية والقيـادة الفردية المثـالية وهو طريق مغر للفرد في وحدته وانهزامه وتحرقه الى وحود أفضل، ولكنه طريق خطير إذا ما تخيلنا هذه القيادة الفردية في الواقع وقد ملكت زمام الجماهير ورمام السلطة. ثم كيف يكفل لهذه القوى النفسية أن تعيد الواقع المضطرب الى نصابه. أليس من المحتم أن تفر هذه القوى النفسية هربا من الواقع، ربمـا قبل أن تلامس الواقع. خوفا من أن يحطمهـا الواقع أو يحرقها بناره.[٢]

«ذئب البطـاح» أو عبقرية الألم

هذا الكتاب هو كتاب «الأزمة»، «أزمة الحياة وأزمة الفنان وأزمة المجتمع»، كمـا يقول احد النقاد[٣] ويقول الكاتب المسرحي بيتر ڤايس عن رواية «ذئب البطـاح»: «لقد كتب هذا الكتاب بيد أخ لي. ففيه وجدت موقفي مشروحا، موقف المواطن الذي يتشوق أن يكون ثوريا، ولكن أنمـاط الحياة القديمة تثقل عليه وتشل حركته»[٤]

وبطل القصة هـارى هلر قد بلغ الخمسين من العمر، وبالرغم من ذلك ما زال يعيش في وحدته وكتبه ودوامة تأملاته دون روابط أو التزامات مـا، فهو يرفض حيـاة

---

٢) انظر
Klaus Gunther Just, Von der Grunderzeit bis zur Gegenwart, Bern 1973, S 454

٣) Ebenda, S 454f

٤) Peter Weiss, aus „Abschied von den Eltern", in Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf", Frankfurt/M 1972, (suhrkamp taschenbuch 53) S 324f

الانماط الراكدة وحياة العقم النفسي والعقلي، ويحن في نفس الآن الى حياة الأمن والاستقرار التي يعيشها المواطن العادي، وتنازعه الكثير من الاضداد، فمن جانب تتطلع نفسه الى الصفاء الكامل والى الفناء في الله ومن جانب آخر تتشوق الى الملذات الشهوانية والى الفناء في العالم السفلي.

ومن الواضح من البداية أن «ذئب البطاح» تعبر أيضا عن أزمة الفنان في سن الخمسين أو في مرحلة من مراحل العقم والشك واليأس والنهم في متع الجنس، وعن أزمة الحضارة الحديثة، حضارة «موسيقى الجاز» و«الاتوموبيل» التي تأنف منها النفس المحافظة.

وتصور لنا القصة حياة هاري هلر من جوانب عدة، ففي البداية نراه من منظار خارجي، من منظار شاب ينقل الينا انطباعاته عن حياة هذا «الغريب» في المدينة، ثم نتعرف على هلر من خلال «مذكراته»، ثم من خلال كتيب بعنوان «مبحث عن ذئب البطاح». ولا نعرف بدقة من مؤلف هذا المبحث ولكن من الواضح أن هذا المبحث بمثابة مرآة يضعها المؤلف أمام هلر ليقرأ فيها قصة مرضه. ففي نفسه - كما يقول هذا المبحث - تسكن روح انسانية رقيقة وادعة، وأخرى هائمة غير مستأنسة لها نوازع الذئاب، وهو يعيش بين هذين القطبين في توتر وصراع دائم، تتقاذفه شتى الأهواء. على أن مرض هلر هو أيضا «مرض العصر» كما يقول المؤلف. ففوضى الباطن وانقسام الذات وتقلباتها هي انعكاس لروح العصر ودمار الحرب. وأشد ما يهفو اليه هلر هو أن يعيد الوئام الى نفسه، وأن تعود اليه وحدة الذات. وينتهي «مبحث ذئب البطاح» بالعبارة التالية.

«ليس الإنسان بشكل ثابت ودائم، وإنما هو محاولة ومعبر، فهو ليس إلا ممر ضيق محفوف بالمخاطر بين الطبيعة والروح، فالى الروح، الى الله يدفعه مصيره الباطن، والى الطبيعة يدفعه حنينه الدفين . . . » ولكن ليس من سبيل الى العودة الى الوراء، الى براءة الإنسان الأول أو براءة الطفولة، وإنما طريق الإنسان هو أن «يستوعب العالم بأكمله في روحه المعذبة المتفتحة، لعله يجد الراحة في النهاية»

ما أن ينتهي هلر من قراءة هذا المبحث، حتى يحس بأنه يقف في فراغ تام، لقد عرف مصاعبه وعليه الآن أن يواجه الحياة من الجديد، وأن يجرب تحقيق هذه المعرفة في عالم الواقع، وهنا يبدأ الجزء الأخير من الرواية، وهو اشبه بقصة تربوية رومانسية. ويقرر هلر أن يضع حداً لحياته إن تردى من جديد في هوة اليأس التي عاشها، وتشجعه هذه الفكرة على النزول من جديد الى عالم الحياة.

ولا تسير الحوادث التالية وفقا لمنطق الواقع، وإنما طابعها الصدفة والتركيب. ففي مقهى يلتقي هلر بفتاة تدعى هرملين، وما أن يلتقي بها حتى تقوده في طريق جديد وتفتح له أبواب فنون غريبة عليه، فتعلمه الرقص وتذوق موسيقى الجاز وتعرفه بعازف الساكسوفون الاسمر بابلو، ثم بفتاة جميلة تفوح انوثة تدعى ماريا. وفي ليلة إذ يطرق حجرته يجد ماريا في فراشه، وتتولى ماريا تعريفه بمتع الحس، وتربية ملكات الحس فيه، وإزاء هذه النشوة والسعادة الجديدة ينظر هلر الى حياته السابقة وتعاسته بمنظار آخر. لقد عاش من قبل - كما يقول - في الإنكار والزهد، ولكن روحه رغم كل المرارة كانت غنية، ويعترف هلر انه من قبل لم يعرف من حياة الغرائز غير تدخين الأفيون واللواط. ويقترح بابلو عليه الاشتراك في حفل ماجن يطلق فيه الجميع العنان لجميع النوازع والشهوات، وتصل القصة الى قمتها في حفل تنكري سحري حيث يحس هلر أن جميع الحواجز التي تفصله عن الآخرين قد سقطت وأن وحشته قد ذهبت وانه قد توحد مع الآخرين، ويجد هلر الطريق الى مسرح سحري يبصر فيه من جديد صور حياته الماضية وصور البراءة الأولى. وهكذا تنتهي رواية «ذئب البطاح» في ضباب الحلم، مثلها في ذلك مثل روايات المؤلف الأخرى.

على أن اروع فقرات الرواية هي تلك التي يحلل فيها المؤلف بمفاهيم علم نفس الاعماق شخصية هلر، ذلك الإنسان

المنشق على الحياة العادية، الذي يعيش على هامش المجتمع. ولعل هذا التحليل هو مصدر الجاذبية ومصدر القوة الايحائية لهذه الرواية، ومن أسباب عودتها من جديد الى الوعي العام بين الشباب في امريكا واليابان في أواخر الستينات، وهي الفترة التي انتشرت فيها حركة الهيبيز وغيرها من حركات التمرد بين الشباب، على أن رواية «ذئب البطاح» لم تجد تقبلا كبيراً بين قراء هرمان هسه عند ظهورها، وذلك لنغمتها العنيفة ولجموحها في تصوير التمزق ومنازع الإنسان الخفية. وقد أس هذا الجمهور من هسه نعمات حالمة مبهمة، وأسى منه التعبير بالإشارة، هذا بخلاف النقد الأدبي الذي تحمس لهذه الرواية وتناولها بالبحث والتحليل واعتبرها أنجح أعمال المؤلف.

•

إن مشكلة «ذئب البطاح» هي مشكلة الفردية الشديدة، مشكلة الفرد الذي يرفض الانضمام الى طوابير الناس، ويتعذر عليه أن يكبل نفسه بقيود الاجتماع واعرافه. وهو بشكل ما يدب في الحياة دون روابط كما لو كان يعيش في البطاح، ولكن هذه الفردية المتطرفة هي مصدر عذابه. والرواية تطرح بذلك السؤال عن العلاقة بين المواطن العادي وبين الإنسان المرهف الفنان، وقد كانت هذه القضية من القضايا الحساسة في العشرينات في أوربا في فترة التشاؤم الحضاري عقب الحرب، في الفترة التي وضع فيها اشبنجلر كتابه الشهير «أفول الغرب» Untergang des Abendlandes (١٩١٨-١٩٢٢) وعبر به عن شعور الانهيار الحضاري والضمور. ولكننا ننظر اليوم الى هذه الحقبة كمرحلة تاريخية مضت، فالمخاطر التي تحيط بالإنسانية والعالم في عصرنا الحالي مخاطر مباشرة عنيفة، ربما ما كانت تخطر ببال الناس. ولم تعد القضية قضية مجموعة من الفنانين والمثقفين الحساسين. وحين نقرأ اليوم «ذئب البطاح» نقرأها كوثيقة تاريخية لتلك الحقبة تعبر عن القلق الحضاري وعن التطلع الى الوسط الذهبي بين المتناقضات [٥] على انها أيضا دراسة نفسية تحليلية عن الإنسان الطريد، ولعل هذا مرجع حاديتها عند النشء في مرحلة الانتقال، في الفترة التي تنفصم فيها عرى الائتلاف والتواءم.

(٥) Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlen-spiel", Bd 2, Frankfurt/M 1974 (suhrkamp taschenbuch 108), vgl S 100–111, S 112ff

Cyrus Atabay · Das Auftauchen an einem anderen Ort

Zu einem Haus gehören
ein Kobold und ein guter Geist,
zu einem leisen Lied
gehört ein Ungeheuer.
Wir wollen nicht vergessen,
unseren Gespenstern täglich
eine Schale Milch zu geben.
Wie öde wären diese Räume,
ohne sie,
die Geister,
unberechenbar.

Dein allmähliches
Zurückweichen,
dein allmähliches Sichtbarwerden
in diesem wohlbekannten,
finsteren Raum:
unverhoffte Strömungen,
die das Verfälschte aufheben,
als gelte es
dem versteckten,
dem ungetrübten Ton
auf die Spur zu kommen.

Aus: Das Auftauchen an einem anderen Ort. Gedichte. Insel Verlag, Frankfurt, 1977

ماكس بكمان ، صوره تركية ، زيت ١٩٢٦ مجموعة ماتيلد بكمان ، نيويورك

د. محمد مصطفى

تصاويـــر قاهـــريـــة

يجمع التحف الإسلامية طابع حاص، يتميز به الفن الإسلامي عن غيره من الفنون، ويجعلنا نشعر، أول وهلة، بأن هذه التحف تنتمى إلى وحدة فنية واحدة، تربط بينها، بالرغم من بعد الشقة بين البلاد التي أنتجت فيها، والعصور المختلفة التي ترجع إليها.

ومع ذلك فإننا نلاحظ في هذه التحف التنوع العظيم في الأساليب الفنية، التي ازدهرت في البلاد الإسلامية. بحيث يختلف الأسلوب الفني في كل بلد عنه في بلد آخر. وإننا لذلك نستطيع أن نتحدث، مثلا، عن الفن المصري الإسلامي، الذي تطور في مصر، واتخذ له طابعا خاصا، شأنه في ذلك شأن الفنون في البلاد الإسلامية الأخرى.

وسوف أقتصر في هذا البحث على الفن المصري الإسلامي، والأمثلة التي سوف أوردها فيما يلي جميعها لتحف مصرية، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، أو في الأماكن الأخرى التي سوف أشير إليها. وعدد من هذه التحف لم يسبق نشره، أما التحف الأخرى، فقد سبق لي نشر بعضها في أبحاث أخرى، أو نشرها بعض الزملاء في أبحاث معروفة لهم.

والواقع أنه يقال إن الفن الإسلامي «فن زخرفي» يمتاز بتنوع العناصر التي تستعمل فيه للغرض الزخرفي المحض وإنه لكذلك حقا، فقد نقل هذا الفن أنواع الزخارف الهندسية عن الفنون السابقة له، وحور فيها، ونسقها، وصقلها، وبلغ بها درجة الكمال، حتى صارت تدل على مقدرة الفنانين في العصر الإسلامي، وبراعتهم الفائقة في تحليل القواعد والخطوط الهندسية، تحليلا دقيقا، ودراستها دراسة عميقة.

هذا إلى جانب العناصر الزخرفية الأخرى التي عالجها هذا الفن، كالزخارف العربية (أرابسك)، والنباتية، وأنواع الكتابة العربية، ورسوم الحيوانات والطيور.

وعلى سبيل المثال نرى على الصفحة اليسرى من الصفحتين الأوليين من مصحف كريم، يرجع إلى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى (١٤ م)، عمل للأمير أرغون شاه الأشرفي، أحد أمراء المماليك في مصر. ونرى في وسط هذه الصفحة زخرفة هندسية، تقاطعت الخطوط فيها فكونت طبقا نجميا من ست عشرة حشوة. ويحيط بذلك أشرطة من الزخارف العربية، والنباتية، وكتابة جميلة بالخط الكوفي الزخرفي وهذا المصحف محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة.

والمشكاوات التي ترجع إلى عصر المماليك، ولاسيما في القرن الثامن الهجرى (١٤ م)، هي مثال آخر، فإننا نستطيع أن نتخيل شكل المشكاة وهي مضاءة، وأن نتصور ما كانت تسبغه على المكان الذي تعلق فيه، من ضوء هادىء جميل، ينبثق من بين زخارفها المرسومة بالمينا المتعددة الألوان

وتوجد صور الأشخاص على التحف الإسلامية منذ البداية، وفي جميع العصور، وكل البلاد. ونرى هذه الصور تزخرف جدران قصور الخلفاء، وبيوت الناس، وتزين ما يتداولونه من تحف ومن الطبيعي أن يكون رسمها تبعا للأسلوب الفني المعاصر، ووفقا لرغبة الصانعين، والصناع الفنيين، وهواهم.

وعازف القيثارة على صحن من الخزف ذي البريق المعدني [محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل ١٦١٠٢، من أواخر القرن الثالث الهجري ٩ م)] مثال

ْسلوب الفني الإسلامي الذي انتشر من سامرا إلى إيران
صر، ويلاحظ كيف أن اليدين والقدمين تبدوان صغيرتين
نسبة إلى جسم صاحبها ، وكيف أن الوجه قد رسم بخطوط
سيطة ، والأنف بخطين متوازيين مستقيمين .

تقل هذا الأسلوب إلى مصر ، وتطور فيها بعد ذلك ،
ـا نرى في ملامح سيدة على قطعة من النسيج ، محفوظة
متحف الفن الإسلامي (رقم السجل ١٥٦٦٠) ، من القرن
الث الهجري (٩ م) . وهي تلبس على رأسها تاجا تزينه
ـات متجاورة ، ويتدلى من أذنيها قرط طويل ، وتمسك
يدها اليمنى باقة من الزهور .

ن نفس الأسلوب أيضا قطعة من النسيج ، محفوظة
لتحف الإسلامى (رقم السجل ١٥٥٠٤) ، يظهر
ـها جانب من ستار طويل ، تتألف زخرفته من
ـاطق يعلو بعضها البعض ، ويطل من كل منها شخص
ف .

لاحظ استمرار تأثير هذا الأسلوب في تمثال من
رونز ، فريد في نوعه ، محفوظ في المتحف الإسلامى (رقم
سجل ٦٩٨٣) ، يرجع إلى القرن الرابع الهجرى
١٠ م) ، ويمثل سيدة تجلس القرفصاء وتعزف على دف .
ي تلبس تاجا تزينه حبات بارزة ، وتتحلى بقلادة
ول جيدها ، وأساور وخلاخيل ويبلغ هذا التمثال
سة سنتيمترات فقط .

٭

تطور الأسلوب الفني في مصر ، حتى أصبحت له
ـصية قوية في العصر الفاطمي . وتبين التحف التي ترجع
ى هذا العصر ، كيف أن الفنانين ، لاسيما في القرن
لخامس الهجري (١١ م) ، قد أتقنوا دراسة حركات
ْشخاص دراسة عميقة ، حتى أنهم توصلوا إلى دقة تصوير
لحركة الطبيعية ، وصدق التعبير عن الحالات النفسية ، في
سلوب واقعي ، سار جنبا إلى جنب مع الأسلوب التقليدي
لقديم .

وفي متحف الفن الإسلامى بالقاهرة عدد لا بأس به من
الألواح الخشبية التي كانت تزخرف جدران القصر الغربي
الفاطمي ، الذي بني في القاهرة في منتصف القرن الخامس
الهجري (١١ م) ، وهذه الألواح عليها مناظر ، بارزة
بالحفر ، تمثل صورا من الحياة اليومية في القاهرة في ذلك
العصر .

وبعض هذه الصور ، كما نرى على قطاع من هذه
الألواح (رقم السجل ٣٤٦٧) ، مرسوم بأسلوب تقليدي ،
مثل عازف العود في المنطقة الوسطى ، والبعض الآخر فيه
حركة قوية ، وواقعية وصحة ، مثل الراقصة ، في المنطقة إلى
اليسار ، ونراها ترقص في شغف وعنف ، على دقات دف
يصاحبها به راقص آخر الى جانبها .

وفي منطقة أخرى (رقم السجل ٣٤٦٥) ، نجد راقصة أخرى
ترقص على أنغام عازف على العود ، يجلس قريبا منها .
وفي أحد القطاعات (رقم السجل ٣٤٦٥) ، يجلس رجل
ويعزف على مزمار ، ليصاحب راقصة ، تمسك في يديها
بوقين خشبيين طويلين ، تحركهما مع حركات جسمها
ورجليها .

ونرى هذين البوقين في يدي راقصة ، تحركها مع حركات
رجليها . وقد رسم الفنان هذه الراقصة على صحن من الخزف
ذي البريق المعدني من القرن الخامس الهجري (١١ م) ،
محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٥٩٥٠) . (شكل رقم ٧)
وإلى العصر نفسه ترجع ورقة [سابقا في مجموعة السيد
شريف صبري بالقاهرة] عليها رسم بخطوط سريعة ، ولكنها
قوية ، أراد به الفنان أن يوضح كيف يحرك الراقص البوقين
في حركات تنسجم مع حركات جسمه ورجليه . (شكل
رقم ١٠)

وعلى أحد قطاعات الألواح الخشبية من القصر الغربي
الفاطمي [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ٣٤٦٥)] نرى
رجلا ، في يده عصا طويلة ، وقف ليروض بها سبعا ،
ويدربه على القيام بحركات بهلوانية ، والسبع يقف أمام
الرجل في هدوء ، وهو يرفع رجله اليسرى إلى أعلى ، كأنه

يهم بمصافحة سيده. وقد كان ترويض الوحوش وتدريبهم، من أنواع الألعاب الترفيهية في ذلك العصر. (شكل رقم ١١)

وعلى قطاع آخر [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ٣٤٦٧)] نرى رجلا، في يده حربة طويلة، ويسير خلف جمل ليحرس حملا ثمينا في هودج معلق على ظهره. ولم ينس الفنان أن يحصر فوق الحربة مكانا لتظهر عليه رجل الجمل الخلفية اليسرى، ليعطي المنظر نوعا من الواقعية.

وعلى حشوة من العاج [محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٠٢٤)] ترجع إلى العصر نفسه من القرن الخامس الهجري (١١ م)، نرى في الوسط رجلا يحرس هو الآخر حملا ثمينا يحمله جمل على ظهره. والحمل الثمين هذه المرة، هو سيدة تطل من فتحة في هودج. وفي أعلى الحشوة نجد فارسا صيادا يركب جوادا، ويحمل في يده اليمنى باز صيد.

وفي منظر على قطاع آخر من هذه الألواح (رقم السجل ٣٤٦٥)، نرى فارسا فزع جواده، وانطلق يقفز هاربا، بينما التفت الفارس خلفه ليطعن نمرا في يده فهدا حاول أن ينقض عليه وقد نجح الفنان في تجسيم هذا المنظر في حيوية واضحة، باستغلاله تباين النور والظل الناتج عن الحفر في الخشب على أعماق مختلفة

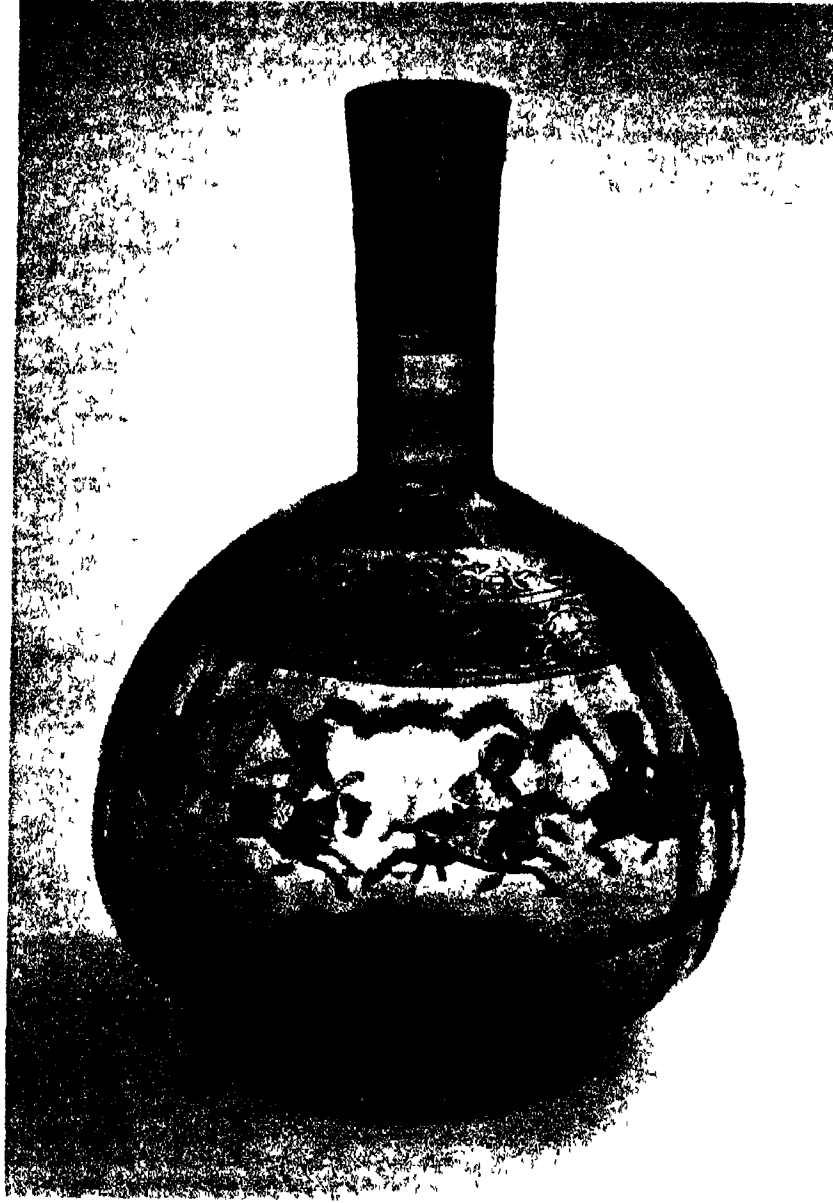
كما نرى مثل هذا على ورقة كانت سابقا في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة. ولعل الفنان الفاطمي، قد أراد أن يرسم حلقة تالية لقصة الفارس مع الفهد، فجعل الفهد، هذه المرة، يفزع، ويقفز هاربا، بينما جعل الفارس، ذا العمامة الكبيرة، يهاجم الفهد، ويتابعه بجواده.

وعلى قطاع آخر من الألواح الفاطمية (رقم السجل ٣٤٦٩)، نرى رجلين يلعبان لعبة التحطيب. يمسك كل منهما عصا في يده اليمنى، وترسا في اليسرى. وهنا أيضا تظهر دقة ملاحظة الفنان في إبراز تفاصيل المنظر. فقد حفر مكانا في الإطار لتظهر فيه عصى الرجل الأيمن كاملة.

ويظهر أن لعبة التحطيب كانت شائعة في مصر في العصر الفاطمي، فقد رسم فنان على صحن من الخزف ذي البريق المعدني [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٤٥١٦)] منظر رجلين يلعبان هذه اللعبة، ويبدو أن كل منهما قد لبس طاقية ضيقة ليحمي بها رأسه، بالإضافة إلى العصا والترس، وهما من أدوات اللعب. ونلاحظ أن الفنان قد نجح في التوفيق بين حركات الأرجل والأيدي، كما أن مهارة الرجل إلى اليسار في تحريك رأسه ليتفادى ضربة العصا التي يوجهها إليه غريمه، تدل على أن الفنان قد أتقن دراسة حركات الأشخاص. واستطاع تصوير ذلك في دقة، وفي أسلوب واقعي. (شكل رقم ٦)

وعلى صحن من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٤٩٢٣)، من القرن الخامس الهجري (١١ م)] رسم الفنان سيدة، تعزف على قيثارة، ويبدو أنه أراد هنا أن يصور جارية محترفة، فأجلسها في وضع تظهر فيه وكأنها تنتظر رغبات المستمعين، لتقوم بتلبيتها. كما وضع إلى جانبها إبريقا، لتسقي من يكون منهم في حاجة إلى الشراب.

أما هذه الفنانة الهاوية، المرسومة على هذا الصحن الفاطمي من الخزف ذي البريق المعدني (رقم السجل ١٤٩٣٥)، فإنها تجلس القرفصاء، وتعزف على عود، وقد فتحت عينيها لتنظر وهي حالمة، تداعب بأناملها الرقيقة أوتار العود، على حين تميل برأسها على كتفها في نشوة واستمتاع بما تعزفه من أنغام. وإنه وإن كان منظر عازفة العود يعتبر من المناظر التقليدية، فإننا نلاحظ أن الفنان قد رسمه بالأسلوب الواقعي الذي يتميز به العصر الفاطمي في تصوير الأشخاص (شكل رقم ٤).

وعلى جزء من صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (رقم السجل ١٤٩٨٧)، بقي منظر لسيدة تزينت بالحلي، وتلبس ثيابا فاخرة، محلاة على أكمامها بأشرطة عليها كتابات كوفية، وجلست تصب شرابا في كوب من دورق تمسك به. وتظهر دقة ملاحظة الفنان في رسم الشراب، وهو يخرج من فوهة الدورق الضيقة، ثم يتسع عند وصوله إلى قاع الكوب

١ ـ دورق عليه شريط فرسان
دمشق نحو عام ١٢٦٠ م. (زجاج مذهب. المتحف الإسلامي ببرلين الغربية.)

وتذكرنا صورة هذه السيدة بشخصية « هيبه (Hebe) » ابنة كبير الآلهة « زيوس »، من زوجته « هيرا ». وتقول الأساطير اليونانية أن « هيبه » كانت تعمل ساقية للآلهة فوق جبل « أوليمب ».

ولعلنا نجد في موضوع هذا الرسم دليلا على ما كان بين مصر وبيزنطة من علاقات في العصر الفاطمي، كان لها أثر كبير في التبادل الفني بين البلدين. لذلك نجد في بعض التحف البيزنطية عناصر زخرفية إسلامية، كالزخارف العربية، وحروف الكتابة الكوفية. كما نلاحظ تأثير الفن البيزنطي في أصول أو موضوعات بعض الصور من العصر الفاطمي.

والواقع أن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، يفخر بمجموعته الفريدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، التي نجد عليها مناظر مختلفة من الحياة اليومية في مصر في ذلك العصر.

وعلى صحن من هذا النوع (رقم السجل ١٣٠٨٠)، نجد سيدة تجلس في استرخاء على سرير، وقد تخففت من ملابسها، وأمامها وصيفتان، إحداهما تدلك لها رجليها، والثانية تناولها عودا لتعزف عليه.

وعلى صحن آخر من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي (رقم السجل ١٨٧٥٧)، نرى حمالا يتقدم نحو هدفه مسرعا، وقد رفع ركبته اليسرى وكأنه يجري، وأمامه كلبه الأمين، يعدو وهو يلتفت إلى صاحبه في وفاء وإخلاص

وفي منظر مرسوم على صحن كبير، من الخزف ذي البريق المعدني، (رقم السجل ١٩٦٨٩)، نرى في الوسط رجلين يتصارعان، وقد انحنى أحدهما على الآخر، ويبدو أنه ألقاه أرضا، مما جعل المتفرج الواقف إلى اليسار يلوح بيديه في حماس، مهللا. وإلى اليمين جلس شخصان آخران لبراقبا هذه المباراة في المصارعة، وأحدهما يمسك ساقيه بشدة، كأنه يفعل ذلك ليستطيع التحكم في أعصابه. وكل هذه التفاصيل تدل على مقدرة الفنان في دقة تصوير الحركة الطبيعية، وصدق التعبير عن الحالات النفسية، في

الأسلوب الواقعي الذي يتميز به العصر الفاطمي، كما تدل أيضا على نجاح الفنان وتوفيقه في توزيع الأشخاص في الصورة التي رسمها.

وعلى صحن من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي (سابقا في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة) عليه أيضا منظر رائع، استوحاه الفنان من الحياة اليومية، ونجح في تنفيذه، نرى فيه رجلين يقبعان، كل منهما في مواجهة الآخر، أحدهما شيخ مسن، أرسل لحيته، والآخر إلى اليسار، شاب حليق اللحية. وكل منهما ينظر إلى الآخر في تحد واضح، ويمسك في يديه ديكا نقارا، وكل من الديكين يتحفز للوثوب على الآخر، والعراك معه، وهو لا يكاد يستطيع الانتظار حتى يسمح له صاحبه، ويطلقه ليهجم على منافسه. والمباراة بين الديوك النقارة كانت من الألعاب الترفيهية المحبوبة، وكانت المباراة تبدأ بأن ينشد كل صاحب ديك الأناشيد في مديح ديكه، ويطنب في تعداد أوصافه، وذكر جماله.

ويبدو أن الفنان الفاطمي قد أراد أن يطل علينا ساخرا، فرسم راقصة، وجعلها تلبس لباسا يشبه لباس البحر « البيكيني »، وذلك بالبريق المعدني على صحن كبير لم يبق منه - بكل أسف - سوى هذه القطعة الصغيرة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل ٥٨٦٧).

ويوجد شمعدان من النحاس، مكفت بالفضة، محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٥١٢١)، من صناعة مصر أو سوريا في النصف الثاني من القرن السابع الهجري (١٣ م)، عليه جامات بها صور أشخاص، وفي إحداها فارس صياد، يركب على جواد، وفي يده قوس يشده ليطلق منه سهما، وجلس خلفه على الجواد فهد صيد. وهذه الجامات بين شريطين بهما صور أشخاص في مناظر صيد وشراب ورقص وموسيقى وطرب ويحيط بأسفل رقبة هذا الشمعدان كتابة تنص على أنه « من عمل الحاج إسماعيل، نقش محمد بن فتوح الموصلي

المطعم، أجير الشجاع الموصلي النقاش». ويفهم من هذه الكتابة أن محمد بن فتوح الموصلي كان يعمل بالأجر عند الشجاع الموصلي، ويوجد للشجاع الموصلي هذا، في المتحف البريطاني بلندن، إبريق جميل من النحاس المكفت بالفضة، عليه كتابة تنص على أنه من عمله في شهر رجب سنة ٦٢٩ هجرية (١٢٣٢ م) بالموصل. ويظهر أن الشجاع الموصلي كان من مشاهير صناع النحاس، مما جعل محمد بن فتوح يفخر بالانتساب إليه، حتى بعد أن هاجر من مدينة الموصل. وإنا نعرف أن مدينة الموصل اشتهرت بصناعة التحف المعدنية، وأن كثيرين من الصناع والنقاشين والمطعمين لهذه التحف، قد هاجروا إلى سوريا ومصر من مدينة الموصل، لما فتحها المغول في سنة ٦٥٤ هجرية (١٢٥٦ م)، واشتغلوا في سوريا ثم في القاهرة، واحتفظوا في توقيعاتهم على ما صنعوه من تحف فنية بنسبتهم إلى الموصل.

والكتابة أسفل رقبة شمعدان (محفوظ بالمتحف [رقم السجل ١٥١٢٧)] دليل على ذلك، فهي تنص على أنه من «نقش علي بن حسين بن محمد الموصلي بالقاهرة المحروسة سنة ٦٨١ هجرية» (١٢٨٢ م)، وهو أيضا من النحاس المكفت بالفضة، وعليه جامات بها صور فرسان وأشخاص في مناظر صيد وشراب، وأمير يجلس على عرش وغير ذلك.

*

ومن أجمل التحف التي ترجع إلى بداية عصر المماليك، في أواخر القرن السابع الهجري (١٣ م)، وأوائل القرن الثامن الهجري (١٤ م)، تلك المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان. ومما نلاحظه في رسومها من دقة فائقة، تتطلبها العناية والحرص على إخراج كل لون من ألوان المينا على حدة، دون أن يختلط مع الألوان الأخرى، كما نرى على قطعة صغيرة من الزجاج (شكل ١٩)، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٦٢٦)، رسم عليها رأس أمير من أمراء المماليك، كيف نجح الفنان في رسم خطوطها الرفيعة بالمينا المتعددة الألوان.

ومن أروع التحف من هذا النوع، دورق محفوظ في متحف الجزيرة بالقاهرة، يلتف على رقبته رسوم للطائر الخرافي الرخ (Phoenix)، وعلى بدن الدورق صور ديوك تتعارك، وأوز، في مناطق تفصل بين ثلاث جامات مستديرة، بإحداها صورة راقصة تعزف على دف.

وبالجامة الثانية راقصة أخرى، تضم بيدها اليسرى إلى صدرها طبلة حمراء، لها عنق طويل، بينما ترفع يدها اليمنى لتضرب بها على الطبلة.

وفي الجامة الثالثة، جارية تعزف على آلة وترية، رسم الفنان أوتارها بالمينا البيضاء، لتظهر واضحة.

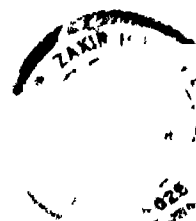
*

وفي متحف الفن الإسلامي في برلين دورق آخر من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان، من القرن الثامن الهجري (١٤ م)، على بدنه شريط رائع به صورة فرسان من أمراء المماليك، يركبون جيادا أصيلة، انطلقت تعدو خلف بعضها البعض، ويبدو أن الفرسان هنا يتدربون على تمرينات استعراضية، يؤدونها على ظهور الجياد. (شكل رقم ١)

وتوجد مجموعة لا بأس بها من الصور من مخطوط مكتوب باللغة العربية، من أواخر عصر المماليك الجراكسة، يبحث في الفروسية وفنون القتال، وهي محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٨٠١٩) - (شكل رقم ٩)

وعلى إحداها نرى رجلين يتدربان على لعبة التحطيب والمبارزة بالعصى، ويسمونها (المطرق)، بينما وقف إلى جانبهما المعلم، وهو يرفع يده اليمنى ليلقي إليهما بتوجيهاته.

وعلى إحدى الأوراق الكثيرة من هذا المخطوط، المحفوظة في مجموعة السيد الدكتور دي أونجر في لندن، منظر فارسين يركبان الجياد. ويتدربان أيضا على لعبة التحطيب والمبارزة بالعصى، ونرى الفارس الأيسر منهما، وقد رفع عصاه

٢ ـ ورقة ، فارسان على الجياد ، يتدربان على التحطيب .

٣ ـ رجلان يتدربان على اصابة الهدف بالسهام ويركب أحدهما جواداً وينظر الى الخلف.

فوق رأسه ليدفع بها ضربة قوية، صوبها إليه منافسه. وأيضا في مجموعة السيد الدكتور دي أونجر في لندن، ورقة من هذا المخطوط، وعليها فارسان على الجياد، يتدربان على الطعن بالحراب، ونرى الفارس الأيمن منهما قد سدد طعنة قاتلة إلى زميله. ونلاحظ أن ذيول الجياد في هذه الصورة تظهر معقودة، وهي عادة كانت شائعة في عصر المماليك (شكل رقم ٢).

وفي متحف الفن الإسلامي (رقم السجل ١٨٢٣٥)، ورقة من هذا المخطوط نرى عليها رجلين يجربان متانة القوس، والرجل الأيمن منهما قد علق ثقلا في القوس، ليختبر قوة احتماله (شكل رقم ٩).

ومن مخطوط الفروسية أيضا ورقة كانت في مجموعة السيد أشيروف، وعليها منظر لرجلين يتدربان على إصابة الهدف بالسهام، ويقف أحد الرجلين على الأرض، بينما يركب الآخر جوادا ويلتفت إلى الخلف، ليطلق سهما على الهدف ونلاحظ أن ذيل الجواد، في هذه الصورة أيضا، معقود على الطريقة التي كانت شائعة في عصر المماليك (شكل رقم ٣).

وإلى عصر المماليك أيضا ترجع قطعة من الفخار المطلي بالمينا (محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٦١٩٠)] نرى عليها مملوكين شابين يرقصان رقصة توقيعية، وقد أمسك أحدهما بيد الرجل الآخر ليصاحبه في هذه الرقصة، لكي تنسجم حركاتهما التوقيعية.

ونحن نعرف أن الفن الإسلامي ليس بالفن الديني، ولذلك فإننا لا نجد في المساجد أية صور أو تماثيل لتوضيح القصص الدينية. ولكننا نجد أن الفنانين المسلمين في مصر، قد رسموا أيضا المناظر الدينية، المسيحية منها والإسلامية، وعالجوا موضوعاتها. غير أن هذا كان قاصرا على تزويق ما أنتجوه من تحف، أو توضيح المخطوطات، وبقيت المساجد خالية من المناظر الدينية، أيا كان نوعها.

ويبدو أن الفنانين كانوا يرسمون هذه الموضوعات الدينية استجابة لرغبة عملائهم، فكانوا يزينون بعض التحف التي ينتجونها بالشارات المسيحية، وصور القديسين، ليقتنيها الحجاج، أو غيرهم من المسيحيين. وكان الكثيرون من الحجاج الأوربيين، الذين كانوا يحضرون لزيارة الأماكن المقدسة، يمرون بمصر في طريقهم إلى هناك، وإننا نجد ذكر هذا الطريق في كثير من كتب الرحالة الأوربيين، الذين أسهبوا في وصف هذه البلاد، وما رأوه فيها من صناعات وتحف فنية جميلة.

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، جزء من صحن من الخزف ذي البريق المعدني (رقم السجل ٥٣٩٧/١)، من أوائل القرن السادس الهجري (١٢ م)، عليه صورة قديس، تحيط رأسه هالة. وقد قصد الفنان هنا أن يصور السيد المسيح عليه السلام، وجعله يقبض أصابع يده اليمنى في حركة رمزية. ولعلنا نلاحظ في هذا الرسم تأثير الفن البيزنطي الذي تحدثنا عنه.

وتوجد بالمتحف أيضا، قطعة من الخزف المتعدد الألوان، (رقم السجل ١٣١٧٤)، من القرن السابع الهجري (١٣ م)، عليها رسم يمثل السيد المسيح تسنده السيدة العذراء عليهما السلام. وكان يحيط بهذا الرسم، على الجزء الفاقد من الصحن، صورة القديسين الاثنى عشر، ويوجد جزء منه محفوظ في متحف باكي بمدينة أثينا. ونلاحظ استمرار الأسلوب الواقعي فيما يظهر على وجه العذراء وعينيها من ألم عميق.

وفي متحف فرير جاليري في واشنجطون، زمزمية من النحاس المكفت بالفضة، من صناعة مصر أو الشام في القرن السابع الهجري (١٣ م)، عليها مناظر دينية مسيحية. ونرى في الجامة الوسطى السيدة مريم العذراء تحمل بين ذراعيها الطفل، وهي تجلس على عرش، ويقف على جانبيها قديسان. وفي الشريط الذي يحيط بهذه الجامة، نجد مناظر أخرى تمثل مواقف من حياة السيد المسيح عليه السلام.

ـمل مبخرة من النحاس المكفت بالفضة والذهب
ـفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٥١٢٩)، من أواخر القرن
سابع الهجري (١٣ م)] على بدنها جامات بها رسوم
يور خرافية، بعضها له رؤوس آدمية، والبعض الآخر يشبه
ائر الخرافي الرخ (فينكس). وتعلو غطاء هذه المبخرة
ة صغيرة، تزينها محاريب بها صور قديسين وصلبان.
يظهر أن هذه القبة قد أضيفت إلى المبخرة فيما بعد،
قيقا لرغبة عميل من الأوربيين.

ـجد قطعة من الخزف ذي البريق المعدني، محفوظة
لمتحف (رقم السجل ٥٣٩٦/٢)، ترجع إلى أوائل القرن
سادس الهجري (١٢ م). عليها منظر إسلامي، يمثل
ـلين من الصحابة، هما: أبو طالب ومنصور، كما
ـ مكتوب فوق صورة كل منهما.

ـم يكتف الفنانون بذلك بل رسموا صور النبي محمد عليه
صلاة والسلام في مواقف كثيرة من حياته، لتوضيح
لمخطوطات التي تبحث في سيرته عليه الصلاة والسلام. وفي
ـطوط من قصة يوسف وزليخا بدار الكتب المصرية،
ـجد صورة تمثل قصة المعراج. نرى عليها النبي صلى الله
ليه وسلم، يركب البراق. ويقود الركب المقدس الملاك
ـبريل. وسط السحب التي لونتها أشعة الشمس بلون
هبي براق. ونشاهد حول النبي صلى الله عليه وسلم
لائكة لهم أجنحة، يحملون في أيديهم المباخر. ويلاحظ
ـ وجه الملاك جبريل، وكذلك وجوه الملائكة، واضحة
ـاية الوضوح، أما وجه النبي صلى الله عليه وسلم فنراه هنا
ـجبا لا يرى، تقديسا له. وهذا المخطوط مؤرخ في سنة
٩٤ هجرية (١٥٣٣ م). ويغلب على الظن أن هذه الصورة
ـمت بعد عمل تخطيط مبدئي لها بمعرفة المصور بهزاد،
ستعله تلاميذه من بعده في تصوير هذه القصة.

كان يوجد في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة، صورة
ـثل أيضا موضوعا دينيا، وترجع إلى القرن العاشر الهجري
١٦ م)، وهي تشبه في تكوينها الصور التي تمثل قصة
ـمراج. ونرى هنا في الوسط الملك سليمان يجلس على
عرش يحمله عدد من الملائكة، بينما يحيط به آخرون،
وهم يروحون بالمراوح، ويحملون له الهدايا.

٥

وتوجد موضوعات أخرى عديدة، استوحاها الفنانون في
مصر من الحياة اليومية، سواء أكانت من حياة المترفين،
أو من حياة الكادحين، وقد رسموا الأشخاص في بعض هذه
الموضوعات بأسلوب كاريكاتيرى قوي التعبير، يستثير مما
الإعجاب بقوة ملاحظتهم ومراقبتهم للحركات، ومقدرتهم
على التعبير عن ذلك بأسلوب يؤثر في النفوس، مع
استغلال تباين الألوان.

وصورة المحارب الزنجي، المنسوجة على قطعة من النسيج،
محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٤٣٣٢)، مثال للأسلوب
التعبيري في تصوير الأشخاص في الفن المصري الإسلامي، في
أوائل القرن الثالث الهجري (٩ م). والفنان قد رسم هذا
المحارب واقفا، ينظر في زهو وخيلاء، متحديا من يرغب
في مبارزته، وعلى فمه ابتسامة عريضة. وقد أراد الفنان أن
يستغل تباين الألوان ليزيد في قوة التعبير، فترك أعلى
الجسد عاريا، ليبرز لونه الأسود، على أرضية النسيج
الحمراء. ووضع حول عنقه عقودا ملونة تتدلى على صدره،
وستر وسطه بخرقة تضم خنجرا يرتفع إلى أعلى، وقد رسم
الفنان هذا كله بألوان تتباين مع لون الجسد. (شكل
رقم ١٣)

وفي متحف الفن الإسلامي قطعة من النسيج (رقم السجل
١٤٦٧٧)، من القرن الثالث الهجري (٩ م)، منسوج
عليها صورة وجه آدمي، بخطوط بسيطة، جعلته يظهر في
منطقة معينة الشكل، فيه غموض وإصرار، وإنني أترك
للزملاء الفنانين أن يضعوا هذا الوجه في الأسلوب
المناسب، من الأساليب الفنية المعاصرة (شكل رقم ١٢).
وعلى قطعة أخرى من النسيج، محفوظة بالمتحف (رقم
السجل ١٣٧٨٦)، من نفس العصر، نرى الفنان قد أخذ
عن الوحدة الزخرفية السابقة، واستعلها في رسم زخرفة

٤ ـ صحن من الخزف ، عازفة العود

٥ ـ ورقة ، عنزة يركب عليها كلب

٦ ـ صحن من الخزف ، لعبة التحطيب .

٧ ـ صحن من الخزف ، الراقصة والبوق .

منسوجة على هذه القطعة. ويبدو لي أنه قد وفق في إخراجها أصدق توفيق.

ولعل الفنانين كانوا يتبارون في رسم وجوه الأشخاص التي كانوا ينسجونها على المنسوجات، فنجد أن فنانا قد أراد أن يبرز زميليه السابقين، فتعددت الوجوه على هذه القطعة من النسيج (شكل ٢٧)، المحفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٤٦٩٠)، وأصبحت لنظراتها رهبة وروعة في النفوس. (شكل رقم ١٥)

وعلى قطعة من الخزف ذي البريق المعدني، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٩٣٨٥)، من أواخر العصر الفاطمي، نرى شخصا يركب على أوزة، والأوزة تلتفت إليه في هدوء، كأنها تتحدث إليه حديثا بريئا، وتبلغه مقدار ما تشعر به من سرور.

وبالمتحف أيضا حشوة صغيرة من الخشب (رقم السجل ١٤٣٧٣)، يبلغ قطرها ١/٢١ واحد ونصف سنتيمتر، من العصر الفاطمي، عليها، بارز بالحفر صورة زنجي يقبع، وقد شمر عن ذراعيه، واحتضن سلة مملوءة بالفاكهة. والزنجي ينظر إلينا في سذاجة فائقة، وكأنه يخاف منا أن نخطف شيئا مما يحمل من الفاكهة.

وبالمتحف أيضا حشوة صغيرة من العصر الفاطمي (رقم السجل ٥٠٢٦)، من العاج قطرها حوالي اثنين ونصف سنتيمتر، عليها رجل يجلس القرفصاء، ويعزف على مزمار، في شغف كبير، نلاحظه في وضوح في ملامح وجهه، وفي عينيه الحالمتين.

وعلى قطعة من خزف دقيق الصنع، متعدد الألوان، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٣٧٩/٢٥)، من القرن السابع الهجري (١٣ م)، نرى شكل قارب شراعي يجلس فيه شخصان، يبدو أنهما من الأطفال، وأنهما يعبثان في أرجوحة على شكل قارب.

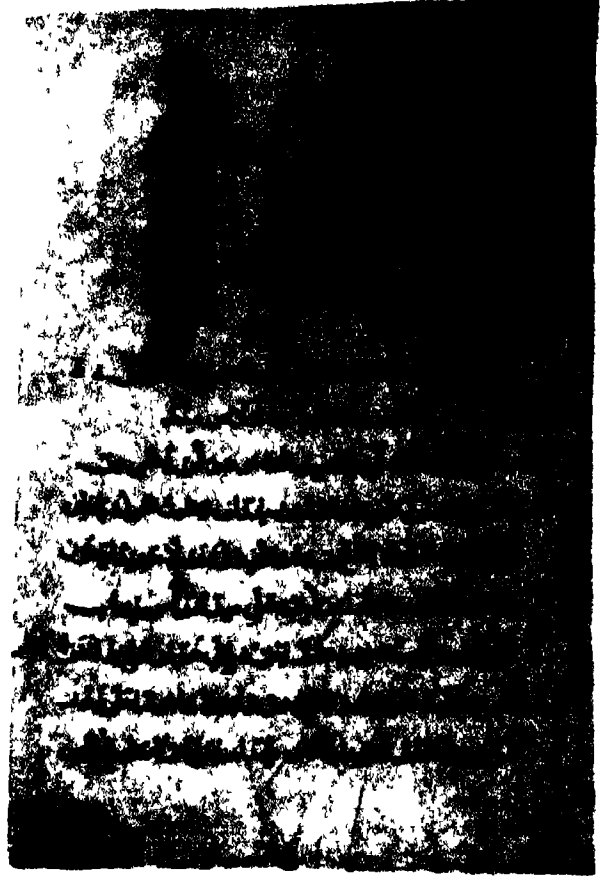
وعلى قطعة أخرى من هذا النوع من الخزف دقيق الصنع، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٩٤٩٠)، نرى باللون الأسود، على طريقة رسم Silhouette، رجلا يلبس طرطورا وسروالا كبيرا، ويمسك في يمناه عصا طويلة ـ نبوت ـ، وهو يسير في خطوات قوية إلى الأمام، ويحرك ذراعه اليسرى في زهو وخيلاء. ويذكرنا هذا الشخص بالرجال الذين كانوا يتقدمون المواكب لإفساح الطريق.

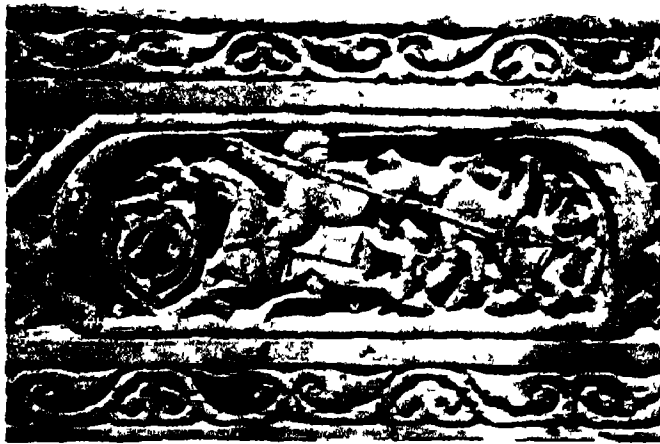
وبالمتحف (رقم السجل ٤٤٦٣)، رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب (شكل ٣٢)، على القسم العلوي منها كتابة بالخط النسخ باسم كتبغا المنصوري، الذي تولى الحكم في مصر في سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٤ م). وفي القسم الأوسط كتابة مكفتة بالفضة، أراد الفنان أن يظهر براعته في زخرفتها، فجعل الحروف تنتهي بصور أشخاص في مناظر مختلفة، وتظهر نقط الحروف في أشكال رؤوس حيوانات وطيور (شكل رقم ١٤).

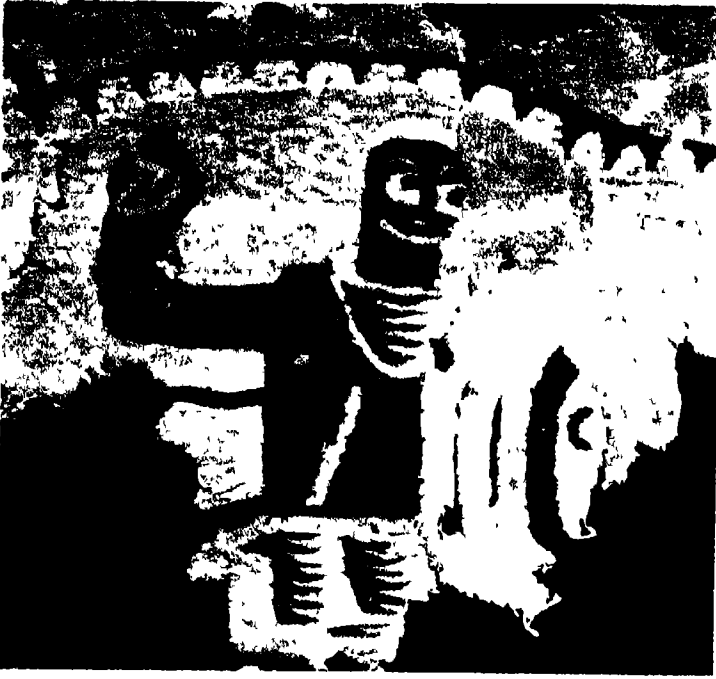
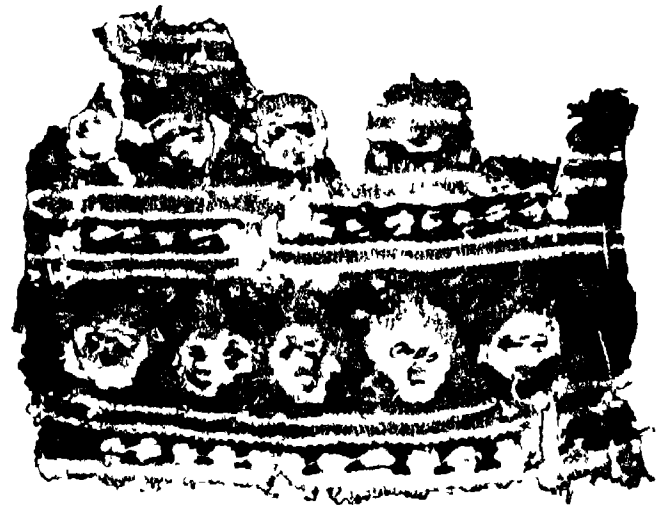
وعلى قطعة من النسيج، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٧٩٢٤)، من عصر المماليك، في القرن الثامن الهجري (١٤ م)، رسم محفوظ بالأبيض على أرضية مطبوعة باللون الأحمر، يمثل حمالا يقبض بيسراه على كيس، يحمله على ظهره، وينوء تحت ثقله، غير أنه يسير بخطى واسعة، ويحرك ذراعه اليمنى لتساعده على سرعة السير، وقد ارتسم على وجهه إصرار وعزم على الوصول إلى هدفه رغم كل شيء. وقد رأينا أنه توجد أمثلة أخرى لحمالين مرسومة على تحف من الخزف ذي البريق المعدني من العصر الفاطمي.

وبالمتحف (رقم السجل ١٣١٩٢)، ورقة من عصر المماليك، عليها رسم بوابة ذات عقد مستدير، تعلوها قبة، وقد خرجت من البوابة عنزة، يركب على ظهرها كلب، يمسك في يسراه عصا طويلة. ويذكرنا هذا الرسم بشخصية الحاوي، الذي نراه في أيامنا يدرب الكلب ليركب على العنزة ويقوم معها بألعاب بهلوانية. (الشكل رقم ٥)

وفي المتحف أيضا (رقم السجل ١٥٦٨٨)، ورقة أخرى من عصر المماليك عليها مساجين ثلاثة، قيدهم الفنان بسلسلة في رقابهم. ومع ذلك. فقد بالغ في رسم شواربهم

٨ ـ ورقة، رجلان يجربان متانة القوس، والرجل الأيمن قد علق ثقلاً في القوس لاختباره

٩ ـ مملوكان يتدربان على لعبة التحطيب، بينما يتابعهما المعلم بتوجيهاته

١١ ـ خشب، رجل يروض سبعاً

١٠ ـ ورقة، راقص يحمل بوقين أثناء الأداء

الطويلة، وعيونهم الكبيرة المستديرة، ليعبر بذلك عن مدى جرأتهم، واستهتارهم بالأمور وشقاوتهم.

٥

وبعد ـ

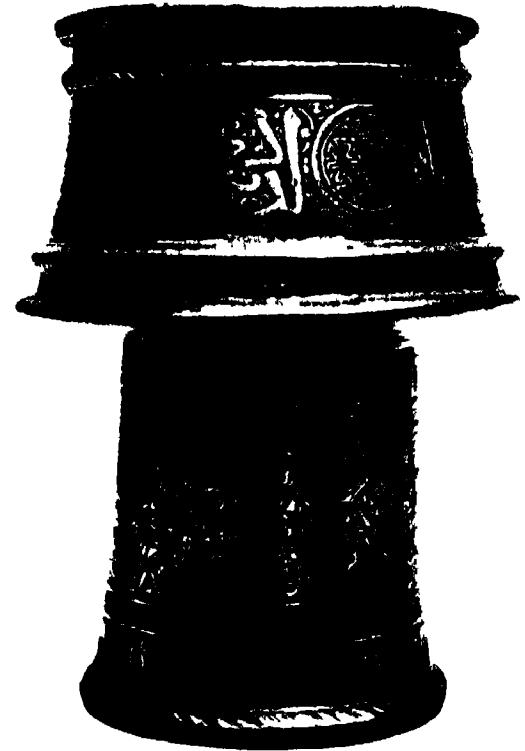
فقد كان هذا البحث مجرد محاولة، لأجمع أمثلة من المتحف تبين كيف أن الفنانين في مصر، في العصر الإسلامي، قد عالجوا موضوعات من الحياة اليومية، واستطاعوا أن يصوروا الأشخاص في هذه الموضوعات

١٥ ـ نسيج ، خمسة وجوه .

١٣ ـ صورة المحارب الرحي، مثال للأسلوب التعبيري في تصوير الأشخاص

١٤ ـ رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب ـ والكتابة بالخط النسخ

١٢ ـ نسيج ، وجه عليه مسحة من الغموض والاصرار .

باسلوب واقعي أو تعبيري أو كاريكاتيري.

ولم تكن صور الأشخاص في رسومهم مجرد عناصر زخرفية ، بل كانت صورا حية، تدل على مدى دراستهم للحركات الإشارات والحالات النفسية، حتى إننا، لنكاد نقول: إنهم سبقوا الفنانين في العصر الحديث في كثير من الأساليب الفنية المعاصرة.

الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق
دراسة مقارنة

تمهيد :

كتاب « الرحلة »[1] للشيخ رفاعة بدوي رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) هو بلا جدال أهم وثيقة إنسانية أدبية في مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر[2]، وهو أول مؤلف عربي في العصر الحديث عن أوروبا . « يكشف القناع ، عن محيا هذه البقاع » (ص ٤)، ويمثل أول « رواية تطورية » في الأدب العربي . إذ يؤرخ « التربية الثانية » لهذا الشيخ المسلم بعد تربيته الأولى في الأزهر . وهو - كما سنرى - مؤلف تطوري بمعنى آخر ، إذ يأخذ بنظرية التطور الحضاري ، ويفتح باب البحث في أسباب الرقي والتأخر ، هذا المبحث الذي شغل الفكر العربي بفئاته المختلفة ، الإصلاحية الإسلامية والعلمانية ، في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي وفيما بعد.[3]

وعلى كثرة تقارير الرحالة عن مصر والشرق العربي في القرن الماضي لا نجد مؤلفا يمكن أن نقارنه من حيث المنهج والنوعية والأثر بكتاب المستشرق إدوارد وليم لين: « آداب المصريين المحدثين وعاداتهم » (١٨٣٦).[4]

Edward W. Lane, The Manners and Customs of the Modern Egyptians First published 1836

صادف هذا المؤلف من الإقبال والنجاح ما لم يعرفه مؤلف آخر في هذا المجال ، إذ صار من المؤثرات الرئيسية في

---

١) يطلق رفاعة على مؤلفه « تخليص الإبريز في تلخيص باريز » أو « الديوان النفيس بإيوان باريس » ، طبع بمطبعة بولاق عام ١٨٤٣ ، وترجم إلى التركية بأمر من محمد علي ونشر عام ١٨٤٠ . أعيد طبع الأصل العربي طبعة مزيدة بمعرفة المؤلف عام ١٨٤٩ في بولاق ، ثم عام ١٩٠٥ بمطبعة التقدم لحساب مكتبة مصطفى افندي فهمي . وصدر عام ١٩٥٨ بمناسبة ذكرى المؤلف عن وزارة الثقافة والارشاد القومي بمصر . وحقق هذه الطبعة وقدم لها الدكتور مهدي علام وأحمد بدوي وأنور لوقا ، وقد تناول المحققون النص بالتصحيح والتحسين

وفي التالي نستخدم طبعة عام ١٨٤٩ ، أي النص الأصلي الكامل للكتاب ، وقد نشر هذا النص أخيرا وعلق عليه الدكتور محمود فهمي حجازي تحت عنوان أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي مع النص الكامل لكتابه « تخليص الإبريز » (القاهرة ١٩٧٤) ، ونشر كذلك في إطار الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي ، دراسة وتحقيق محمد عمارة ، بيروت ١٩٧٣ ، الجزء الثاني

٢) انظر

J Heyworth-Dunne, Rifā'ah Badawī Rāfi' at-Ṭahṭawī The Egyptian Revivalist In Bulletin of the School of Oriental and African Studies, IX, 1937-39, pp 964

يقول هيورث دن معلقا على كتاب « الرحلة » « عبثا نبحث عن كتاب آخر في عصر محمد علي يستحق القراءة ، لن نجد إلا كتبا علمية مترجمة ولا ننكر أهمية هذه الترجمات من الناحية اللغوية ، إلا انها تخلو تماما من أية قيمة أدبية »

٣) يدرس هذا الفكر دراسة نموذجية هشام شرابي في مؤلفه « المثقفون العرب والغرب »

Hisham Sharabi, Arab Intellectuals and the West The Formative Years, 1875-1914 Baltimore und London 1970

٤) صدر كتاب لين في ديسمبر عام ١٨٣٦ ، ونفدت هذه الطبعة الأولى خلال أسبوعين . أعيد نشر الكتاب في طبعة رخيصة في العام التالي ، وبلغ المطبوع منها ستة آلاف وخمسمائة نسخة . وتتابعت طبعات الكتاب ، فأصدره المؤلف منقحا عام ١٨٤٢ ، ونشر مسلسلا عام ١٨٤٦ في خمسة آلاف نسخة بمجلة Knight's Weekly Volumes . وأخرج الكتاب من جديد عام ١٨٦٠ في مجلد واحد وعام ١٨٧١ في مجلدين ، وأدرج عام ١٩٠٨ نهائيا في برنامج سلسلة الكتب البريطانية المعروفة Everyman's Library (رقم ٣١٥) ، وما زال يصدر عنها . وتعود الطبعة المستخدمة هنا إلى عام ١٩٦٦ .

هذا وقد ترجم كتاب لين إلى الالمانية عام ١٨٥٢ وأعيد طبع هذه الترجمة عام ١٨٥٦ بعنوان

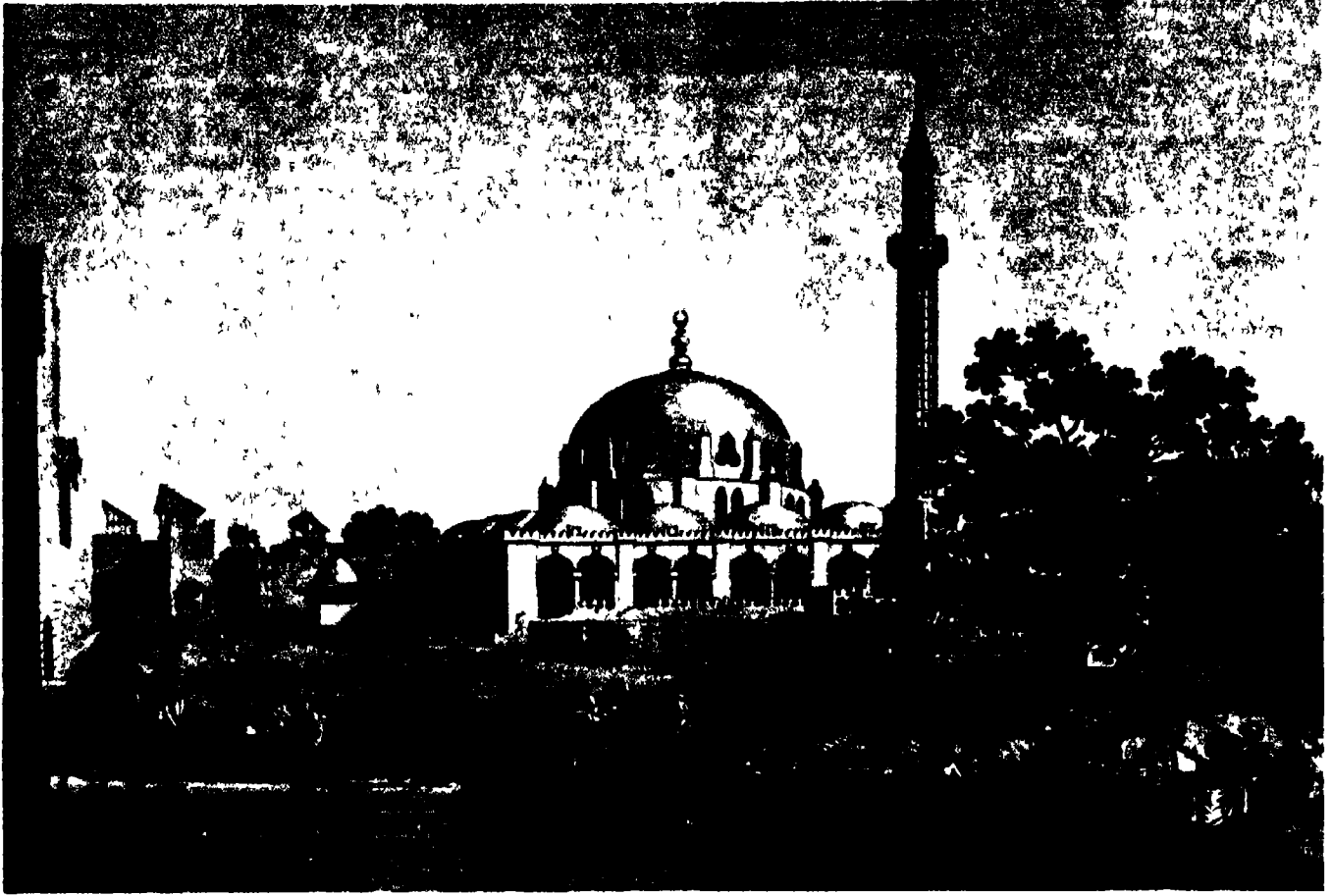
„Sitten und Gebrauche der heutigen Egypter", Leipzig 1856

ليبولد كارل موتر ، سوق في ضواحي القاهرة ، زيت ، ۱۸۷۸
جالري النمسا ، فيينا

القلعـه

تشكيل نظرة الرأي العام البريطاني إلى مصر ، وأصبح مدخل القارىء الإنجليزي في العصر الميكتوري إلى المجتمع المصري* .

هذا الدور الذي أداه كتاب لين يرتبط بالاهتمام السياسي والاقتصادي الاستعماري بمصر وبالصراع على النفوذ

*) انظر
H S Deighton, The Impact of Egypt on Britain A Study of Public Opinion In Political and Social Change in modern Egypt, edited by P M Holt, London 1968, p 236

القاهرة، ميناء بولاق، والجامع الكبير (من كتاب «وصف مصر» الشهير الذي وضعه العلماء المصاحبين للحملة الفرنسية على مصر)

في هذه المنطقة الحساسة من العالم. بجانب ذلك يتمتع كتاب لين بمكانة خاصة كمصدر من مصادر دراسة الحياة الاجتماعية والحضارية في مصر قبل وقوعها تحت المؤثرات الأوروبية.[٦]

٦) يكاد يصاحب كتاب لين تحول ملموس في سياسة بريطانيا تجاه محمد علي. منذ منتصف الثلاثينات تصعد بريطانيا بوضوح موقفها العدائي منه، باعتباره قوة تهدد كيان الامبراطورية العثمانية، في حين أن بقاء هذا الكيان - ربما لهرمه وضعفه أو بالرغم من ذلك - يؤمن المصالح البريطانية. استهدفت السياسة البريطانية منذ عام ١٨٣٨ طرد محمد علي من سوريا وإرجاعه - على حد تعبير بالمرستون وزير الخارجية - إلى «قوقعته مصر». ولتبرير هذه السياسة والتمهيد لها اصطنعت بريطانيا سبلا عديدة أولها التشهير بالنظام السياسي والاقتصادي يصف اللورد بالمرستون محمد علي بأنه طاغية قد استأثر وحده بثروة البلاد، ويمنع نهضة البلاد في عهده بالزيف ويرتبط بذلك التشهير باقتصاد محمد علي الاحتكاري الذي يخالف العقيدة الليبرالية، وهي في عرف البريطانيين في ذلك الوقت مسألة جوهرية (من أجل تقويض اقتصاد محمد علي وقعت بريطانيا مع الباب العالي اتفاقية لندن عام ١٨٣٨ التي تنص على حرية التجارة في جميع أنحاء الامبراطورية العثمانية وتمنع الحواجز الجمركية) واستغلت بريطانيا دعوى مكافحة تجارة الرق المباحة في مصر لنفس الغرض.

يلي كتاب لين في الأهمية مؤلف الليدي لوسي دف جوردون «خطابات من مصر»

Lady Lucie Duff Gordon, Letters from Egypt, London 1865

عرضت جوردون لجوانب من الحياة في مصر لم يتعرض لها لين، فخصت بعنايتها حياة الفلاح المصري في ظل نظام السخرة، وما يتعرض له من ظلم فادح. ووجد الرأي العام البريطاني في ذلك سببا جديدا يسوغ صراع حكومته ضد شركة قناة السويس وضد النفوذ الفرنسي، ويخول لبريطانيا دورا في مصر، أو بمعنى آخر يؤيد هذا الدور الذي بدأ يلوح في الأفق (انظر Deighton، المرجع السابق ص ٢٣٩/٢٤٠)

المنهج :

يرتبط الاهتمام الحضاري «بالغير» ببروز دوافع وقيام حاجات حيوية تدعو إلى الاغتراب عن الحضارة الأصلية لاستجلاء حضارة الغير، وجمع البيانات والوثائق عنها. الحاجة هي التي تدفع بحضارة الغير من ظلام النسيان والإهمال إلى دائرة الوعي. وقصة الاتصال بين الغرب والشرق هي قصة هذه الحاجات والدوافع.

تبدأ هذه الدراسة المقارنة بعرض مقدمات وأسباب كتابي الرحلة. فكلاهما قد وضع استجابة لحاجات وتوقعات واهتمامات بعينها في ظل مرحلة تاريخية محددة. وكل منهما، إذ ينقل لقرائه حضارة الغير الغريبة. أي يترجمها لحضارته، يساهم بدوره في صياغة هذه التوقعات والاهتمامات.

يهتم المنهج الذي ننهجه لذلك باستقراء شخصية القارىء أو المستقبل، في تحليل النص نسأل عن مدى اشتراك القارىء أو المستقبل في صياغة النص. القارىء في هذه الترجمة الحضارية من مكونات النص، سواء توجه الكاتب بحديثه مباشرة اليه أم ضمنه النص. وليس القارىء هنا بشخصية فردية وإنما هو ظاهرة اجتماعية وحضارية تاريخية يستجيب لها المؤلف، ويحاول بدوره أن يوجهها وأن يملك قيادها في رحلته الغريبة. وأيا سلك المؤلف من سبيل، ومهما أخذ نفسه بالحياد والحقيقة، فهو في انتقاء الظواهر وتفسيرها وترتيب المواد يمارس هذا التوجيه. وهو يسطر مؤلفه ويصوغه في إطار من الصور الفنية وغير الفنية والأشكال الأدبية والمعرفية التي تجمع بينه وبين قرائه، وبالنظر إلى واقع اجتماعي تاريخي مشترك بينهما. والدارس لرحلتي رفاعة ولين هو أيضا قارىء في زمن لاحق، يحاول من خلال النص ومن الشواهد إن وجدت، أن يستجلي صورة القارىء الأول والنظرة التي نظر بها إلى كتاب الرحلة، ويؤدي الدارس كقارىء حديث دور الوساطة بين الماضي والحاضر، إذ أنه كقارىء لا يستطيع أن ينظر إلى الماضي كشيء مستقل قائم بذاته، ولا يسعه إلا أن يتأمل أيضا موقع هذا الماضي من الحاضر وفي الحاضر. ففكر الدارس وأدواته مستمدة من الحاضر ومن تطلعاته إلى المستقبل، وبالرغم من ذلك فليس له أن يحمل النصوص الماضية دون روية، مفاهيم ونظريات الحاضر. بمعنى آخر: إن النصوص التي سنعرض لها هنا نصوص تاريخية لها مقدماتها وأسبابها، وقد وضعت وقرأت وكان لها وقعها أولا في إطار مجتمع تاريخي مميز، وحين ندرسها اليوم لا نستطيع أن نتجاهل ذلك أو أن نغض الطرف عن «تاريخ» هذه النصوص وعن حظها من الاستيعاب والأثر بين الأجيال التالية، وبالرغم من ذلك فنحن حين ندرسها اليوم ندرسها أيضا كنصوص حاضرة، نستحضرها ونستوعبها في اللحظة الراهنة.

دوافع الرحلة وقصة الكتاب :

لا وجه للشبه بين دوافع الرحالة الأوروبيين إلى الرحلة إلى الشرق في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وبين أسباب رحلة رفاعة إلى الغرب. يخرج الشيخ رفاعة إلى الرحلة «كمبعوث» وإمام قد اختير للسفر من قبل الوالي بـ «صحبة» الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة بباريس[7] (ص ٣). سبب الرحلة المباشر هو إذن محمد علي وسياسته الجديدة الرامية إلى تحصيل المعارف العلمية والتكنولوجية، أو «العلوم الحكمية» العملية بتعبير رفاعة (ص ٧، ١٩). وترتبط الرحلة كما ترتبط «العلوم والفنون المطلوبة، والحرف والصنايع المرغوبة» (ص ١٠) في ذهن رفاعة باسم الباشا «ولي النعم»، ويطل علينا هذا الارتباط من خلال فقرات عديدة من تقرير الرحلة[8]، بل هو من بديهيات العصر ومن بديهيات الأمور عند رفاعة: «فمن هنا تفهم أن العلوم لا تنتشر في عصر إلا بإعانة صاحب الدولة لأهله،

---

٧) رشح الشيخ حسن العطار (١٧٦٦-١٨٣٥) رفاعة لمصاحبة «البعثة» وقد أخذ رفاعة عنه العلم والأدب والتاريخ والجغرافية، وللكثير من آراء الشيخ حسن العطار ودعوته الى التجديد صدى في مؤلفات رفاعة.
(انظر: محمد عبد الغني حسن. «حسن العطار» القاهرة ١٩٦٨)

وفي الأمثال الحكمية: الناس على دين ملوكهم» (ص ٨) مرة بعد أخرى يعود رفاعة إلى بيان أسباب ومبررات الرحلة إلى الغرب، فهي عند معاصريه ليست بشيء مألوف أو مقبول، وإنما تحيط بها الريب والشكوك وتعني الاغتراب عن «دار الإسلام» وتخطي حدود «العالم» المفهوم. ويعنون رفاعة الباب الأول من المقدمة بقوله:

«في ذكر ما يظهر لي من سبب ارتحالنا إلى هذه البلاد، التي هي ديار كفر وعناد، وبعيدة عنا غاية الابتعاد ...» (ص ٥)

في هذا الباب وفي فقرات تالية من الكتاب يؤكد رفاعة أن دواعي وأسباب محمد علي لإرسال المبعوثين إلى البلاد الغربية هي تفوق هذه البلاد وبراعة أهلها في «العلوم البرانية والفنون والصنايع» (ص ٤، ١٠) والرغبة في جلب هذه المعارف إلى الديار الإسلامية لحلوها منها.

لتوضيح هذه الأسباب يقدم رفاعة عرضا تمهيديا يسترعي الانتباه لما يسميه ... بتاريخ الحضارة والإنسان ... وتطور الإنسان من «الساذجية والفطرة» إلى أدوار الحضارة المتقدمة. بهذا يضع رفاعة أسباب البعثة في إطار من الأيديولوجية التطورية:

«فكلما تقادم الزمن في الصعود رأيت تأخر الناس في الصنايع البشرية والعلوم المدنية. وكلما نزلت ونظرت إلى الزمن في الهبوط رأيت في الغالب ترقيهم وتقدمهم في ذلك، وبهذا الترقي، وقياس درجاته، وحساب البعد عن الحالة الأصلية، والقرب منها انقسم سائر الخلق إلى عدة مراتب:

المرتبة الأولى: مرتبة الهمل المتوحشين

المرتبة الثانية: مرتبة البرابرة الخشنين.

المرتبة الثالثة: مرتبة أهل الأدب والطرافة والتحضر والتمدن والتمصر المتطرفين.» (ص ٦)

ثم يمضي رفاعة في تفصيل هذه المراتب الثلاث، وتقسيم العالم وفقا لها.

في هذا التبويب لأطوار الحضارة تنعكس كما سنوضح المؤثرات الأساسية لفكر رفاعة: العقلانية الغربية وعالم المعارف والعلوم الحديثة التي تفتح عليها من مشاهداته وقراءاته في باريس، ثم ثقافته الأصلية الأزهرية، وتشخصه العالم الإسلامي القادم منه.

في تأمله للحالة الطبيعية الأولى للإنسان وأخذه بفكرة التطور الحضاري وانتقال الإنسان من «الساذجية» و«الفطرة» إلى مراحل متقدمة من الاجتماع الإنساني والعمران، يتأثر رفاعة بالفكر التنويري الفرنسي في القرن الثامن عشر. بل إن هذه الفقرة التمهيدية من تقرير الرحلة ثمرة مباشرة لهذا الفكر، إذ تحمل، على إيجازها وبساطتها، المضمون الأساسي لمفهوم الترقي والتطور في الفلسفة التنويرية:

أولا: النظر إلى العالم كوحدة شاملة («تاريخ الحضارة والإنسان»)

ثانيا: النظر إلى «الزمن كتتابع طولي مستمر، أحادي البعد، لا رجعة فيه. وهو ما يخالف الفكر المعاصر حينئذ في البلاد الإسلامية (تقسيم العالم إلى «دار السلم» و«دار الحرب» والتطلع إلى العصر الإسلامي الأول).

غير أن رفاعة يعكس هذا الفكر التنويري[٩] في مرحلة متأخرة أو في مرحلة الانتقال، حيث يتضمن التبويب لمراحل الحضارة تقييما واضحا لها من منظور التفوق التكنولوجي والمدنية civilisation أي المدنية الأوروبية[١٠]،

---

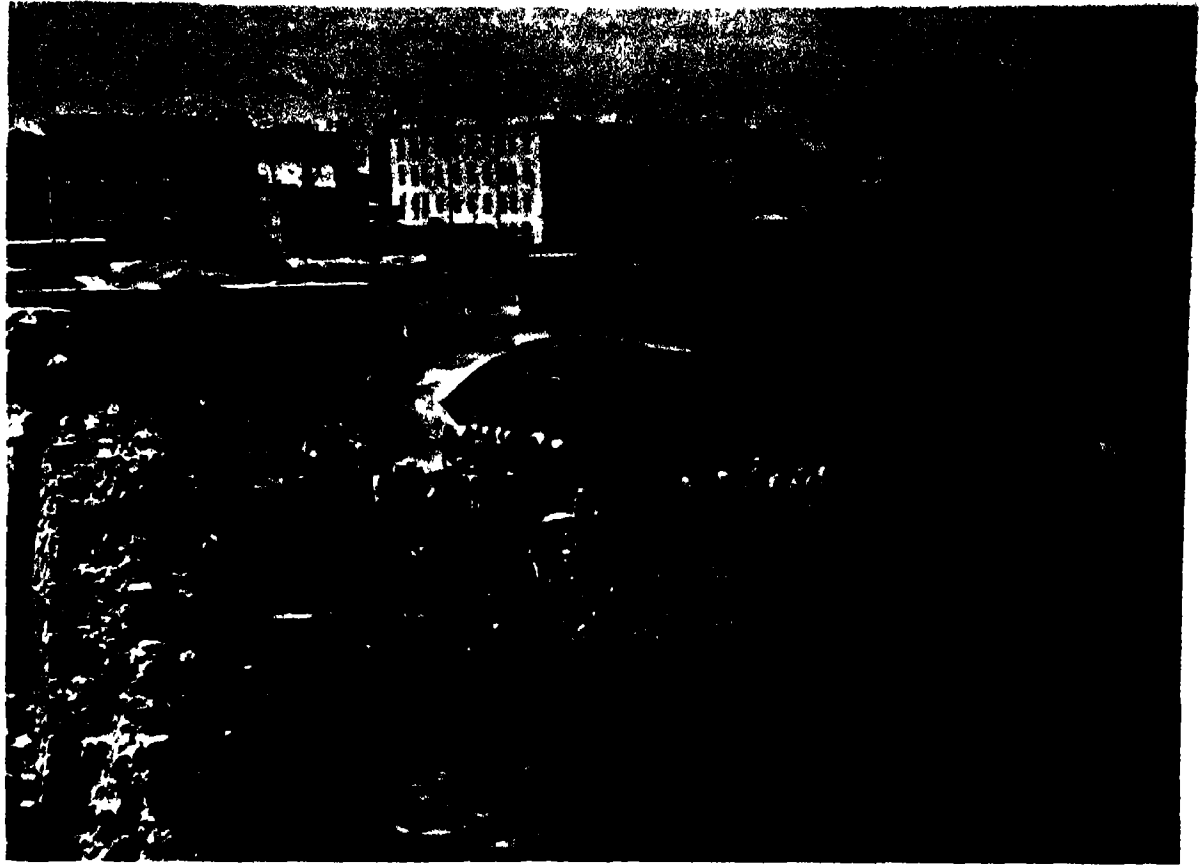
٨) انظر مدخل الكتاب والباب الأول والثاني والثالث والمقدمة.

٩) قرأ رفاعة في فرنسا «الرسائل الفارسية» و«روح الشرائع» لمونتسيكو و«العقد الاجتماعي» لروسو، كما قرأ كوندياك Condillac وفولتير وغيرهما

١٠) مثلا لا ينظر الفكر التنويري في القرن الثامن عشر نظرة سلبية أو نظرة ازدراء إلى الإنسان الأول «الهمجي» wild (أي في حالة «الساذجية»)، وإنما يعليه باعتباره الإنسان في حالته الأولى الأصلية السعيدة، بعيدا عن أقنعة الزيف والخداع (روسو)، هذا بالرغم من اعتناق فلاسفة التنوير لفكرة «التقدم» ولا ينظر الفكر التنويري إلى المدنية الأوروبية كقيمة بذاتها تعلي أوروبا على غيرها من الأمم. فهو يؤمن بعالمية العقل الإنساني، ثم إن همه الأول هو نقد مظاهر الاستبداد الإقطاعي والتسلط الديني في هذه المدنية (مونتسكيو، ديدرو، كوندورسي Condorcet)

على أن الأمر يختلف في القرن التاسع عشر، إذ يرتبط مفهوم «المدنية»

مساء الاسكندريه ، ابرة كليوبترا تشحن الى فرنسا عام ١٨٧٧

وإن أضاف رفاعة في تنويه قيمه الدينية والعلمية والإسلامية خاصة في تحديد انتماء البلدان المختلفة إلى «مراتب» الحضارة الثلاث.

ومهما يكن من أمر، فإن رفاعة منبهر أشد الانبهار بالفنون الصناعية والمعارف الجديدة، ويعي في نفس الوقت بوضوح، الخطر الذي يتضمنه سبق أوروبا في هذا المجال:

«وقد قويت شوكة الإفرنج ببراعتهم وتدبيرهم، بل وعدلهم

---

civilisation تدريجيا بالتفوق التكنولوجي الاقتصادي، ويصبح مقياس التقدم الهام هو المستوى التكنولوجي، ومقياس الحكم على المرتبة الحضارية هو وسائل وعلاقات الإنتاج السائدة، وبالتالي فالفروق بين المجتمعات هي فروق في المراحل الحضارية التي تمر بها هذه المجتمعات، وهذا يعني أن المجتمعات غير الأوروبية (أو مجتمعات العالم الثالث كما تسمى الآن) تمثل مراحل من الاجتماع الإنساني سابقة «للمدنية» ومن البديهي أن هذا التقييم تقييم شامل، خلقي وحضاري، كانت وما زالت له تبعات واضحة وخطيرة في علاقة أوروبا بالمجتمعات غير الأوروبية

وليس من الصدفة في شيء أن تكتمل هذه النظرية التطورية الأحادية - التي تبدو للبعض بديهية - في منتصف القرن التاسع عشر، أي مع دخول الاستعمار مرحلته الجديدة الحاسمة، حيث بدأ يمد قبضته إلى الشعوب التي لم يخضعها بعد في أمريقيا وآسيا.

(أهم مؤلفات هذه المدرسة التطورية التي بها تأسس علم الأنثروبولوجيا الحديد في منتصف القرن الماضي هي

Bachofen, Das Mutterrecht, 1861

Taylor, Researches into the Early Hist of Mankind, 1871

Morgan, Ancient Society, 1877)

قد يكون رفاعة متأثرا أيضا بمقدمة ابن خلدون، وقد اشترك رفاعة في فترة متأخرة في نشر الكتب العربية القديمة ومنها «مقدمة ابن خلدون»، وفي كتاب الرحلة يشير رفاعة إلى ابن خلدون في معرض حديثه عن بعض مفكري الفرنسيين فيقول إنه قرأ في فرنسا «روح الشرائع» لمنتسكيو، ويلقب عندهم بابن خلدون الإفرنجي، كما أن ابن خلدون يقال له عندهم أيضا منتسكيو المشرق «أي مونتسكيو الإسلام» (ص ٢٤٤)

أطلق هذه التسمية على ابن خلدون المستشرق النمسوي فون هامر بورجشتال Hammer-Purgstall v وقد اتصل رفاعة في باريس بالمستشرق دي ساسي الذي نشر بعض أجزاء من «المقدمة» وينعكس الاهتمام في هذه الفترة بابن خلدون في أمر محمد علي بترجمة «مقدمته» إلى اللغة التركية، بعد أن استمع إلى ترجمة كتاب «الأمير في علم التاريخ والسياسة والتدبير» لميكافللي، ورغب في المقارنة بين الكتابين (انظر جمال الدين الشيال. تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي القاهرة ١٩٥١، ص ٨٠-٨٢)

ومعرفتهم في الحروب وتنوعهم واختراعهم فيها، ولولا أن الإسلام منصور بقوة الله سبحانه وتعالى لكان كلا شيء بالنسبة لقوتهم وسوادهم وثروتهم وبراعتهم وغير ذلك. ومن المثل المشهور: إن أعقل الملوك أبصرهم بعواقب الأمور ...» (ص ٨)

هذه في عرف رفاعة دواعي محمد علي إلى الاستعانة «بالأفرنج» وأسباب الرحلة إلى الغرب:

«وفي الحديث، اطلب العلم ولو بالصين. ومن المعلوم أن أهل الصين وثنيون، وإن كان المقصود من الحديث السفر إلى طلب العلم ...» (ص ٩)

هدف رفاعة من تقرير الرحلة هو «حث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنايع، فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع، والحق أحق أن يتبع» (ص ٤).

ويدون رفاعة مشاهداته إيفاء - كما يقول - برغبة أستاذه الشيخ حسن العطار وغيره من «الأقارب والمحبين»:

فقد طلب منه أن ينبه «على ما يقع في هذه السفرة وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة والأشياء العجيبة. وأن أقيده ليكون نافعا في كشف القناع عن محيا هذه البقاع، التي يقال فيها: إنها عرائس الأقطار، وليبقى دليلا يهتدي به إلى السفر إليها طلاب الأسفار ...» (ص ٤)

بعد قرون من العزلة والركود، وحقب من الفوضى والتخريب تقف مصر على أعقاب نهضة جديدة، وترتبط «الرحلة» وكتاب الرحلة بالطفرة الحضارية الممثلة في جهود محمد علي الضخمة في ميدان الزراعة والصناعة وفي بناء قوة برية وبحرية تفوق قوة الإمبراطورية العثمانية[11]. ومن الواضح أن رفاعه يسجل تقريره في جو من الثقة والحماس والتطلع إلى المستقبل، أو كما يقول في المقدمة:

«ولا يتأتى لإنسان أن ينكر أن الفنون والصنايع الغريبة بمصر قد برعت الآن، بل وجدت بعد أن لم تكن، ويرجى بلوغها درجة كمال وفوقان ... وبالجملة والتفصيل فولي النعمة آماله دائما متعلقة بالعمار» (ص ٩)

*

وإذا كانت هذه هي دواعي رحلة رفاعة إلى الغرب وأسباب تقرير الرحلة، فما هي دواعي «لين» إلى الرحلة إلى الشرق ؟

كغيره من الرحّالة الدارسين الغربيين في هذه الفترة كان حافزه الأساسي هو مصر الفرعونية والرغبة في دراسة هذه الحضارة القديمة التي بدأ الأثريون في كشف الستار عنها، ثم انجذابه إلى الشرق كمجتمع حضاري قديم مغاير في طبيعته للمجتمع الأوروبي الحديث، والرغبة في الاستشفاء من مرضه الرئوي المزمن في جو مصر الجاف[12] (كان الدافع الأخير من الأسباب المألوفة للرحلة إلى مصر في الماضي).

استغرقت مصر الفرعونية القسط الأكبر من اهتمام «لين» أثناء إقامته الأولى في مصر (١٨٢٥ - ١٨٢٨). «ولين» مقبل على مصر يود أن يرتمي بين أحضان هذه الحضارة القديمة، فيتخذ من مقبرة بجوار الأهرام بين لفائف المومياوات مسكنا له. ويقضي أسبوعين في هذا المكان في نشوة واضحة[13]، يرسم الآثار ومواقعها ويدون ملاحظاته ويلتحف إحراما، ثم يصعد النيل مرتين حتى الشلالات بمركب خاص يسيرها وفق أغراضه ومشيئته، ويتابع نهجه في

---

١١) انظر تفاصيل هذه الجهود خاصة في كتاب
A E Crouchley, The Economic Development of Modern Egypt, London, New York, Toronto 1938, p 40 106

١٢) كان هذا المرض هو الذي حفز «لين» قبل الرحلة بثلاثة أعوام، أي عام ١٨٢٢، إلى النبذ بالدراسات الشرقية بغية تغيير عمله (كرسام حفار) الذي لا يلائم بنيته الضعيفة
انظر
Stanley Lane Poole, Life of Edward Lane, London, Edinburgh 1877, p 13f
يتضمن هذا الكتاب مذكرات «لين» التي لم تنشر في كتبه الأخرى، ونشير إليها في التالي تحت عنوان «مذكرات لين».

١٣) يقول «لين» عن إقامته في هذه المقبرة إنه لم يقض وقتا أسعد من الوقت الذي قضاه في هذا المكان (مذكرات لين، ص ٢٥).

الإقامة بين المعابد لرسم الآثار وتسجيل المشاهدات، وفي تدوين كل ما يصادفه من أحداث وأخبار وأعراف.

ولكن «لين» لم يحضر إلى مصر لمشاهدة ودراسة آثار مصر القديمة فحسب وإنما جاء إليها أيضا باعتبارها «الشرق» ووطن «ألف ليلة وليلة»،[14] فإذ يطأ «لين» أرض مصر يرى نفسه «أشبه بعريس شرقي على وشك رفع النقاب عن عروسه التي لم يرها بعد»، ويقول: «لم أكن قادما إلى مصر بقصد اللهو، ومشاهدة أهراماتها ومعابدها ومقابرها، ومغادرتها بعد إشباع فضولي إلى مشاهد ومتع أخرى، وإنما كنت على وشك أن ألقي بنفسي كليا بين أناس غرباء عني، بين أناس سمعت عنهم الكثير من التقارير المتناقضة. كان علي أن اتخذ لغتهم وعاداتهم وملبسهم، ومن مقصدي أن أخالط قدر المستطاع المسلمين منهم فحسب، حتى أحرز أكبر تقدم ممكن في دراسة آدابهم[15]».

لا يجد «لين» في الإسكندرية ما يتطلع إليه، فالمدينة ليست شرقية، أو ليست هي المدينة الشرقية التي يتصورها، بخلاف القاهرة، مدينة المآذن، التي يجد فيها ضالته في القاهرة يستبدل لين ربه الإفرنجي زيا تركيا، ويستأجر مسكنا بالقرب من باب الحديد، ويتحد عادات وآداب الأهالي من حوله، فيمارس ما يمارسون ويحرم على نفسه ما يحرمون، ويعتاد شرب القهوة وتدخين «الشكة»، ويعمق معارفه العربية والإسلامية على يد أزهريين من أصدقائه، ويشارك في الاحتفالات الدينية، وأحيانا - إذا اقتضى الحال - في أداء الشعائر.

عاد «لين» في خريف عام ١٨٢٨ إلى بلاده بعد قضاء نحو سنتين ونصف سنة في مصر، ليصنف مواده في مخطوط ضخم مزود بالرسوم والخرائط بعنوان «وصف مصر» Description of Egypt يجمع فيه بين وصف المصريين القدماء والمعاصرين، غير أن هذا المؤلف لم يصادف حماسا لدى الناشرين، فعمد «لين» بعد فترة إلى جمع ملاحظاته عن المصريين المعاصرين وعرضها على اللورد بروم Broughom الذي رشحها بدوره «لجمعية نشر المعارف المفيدة» Society for the Diffusion of Useful Knowledge

وكان أن وافقت الجمعية على المشروع، وكلفت «لين» بالعودة من جديد إلى مصر لاستكمال مؤلفه. فقام على الأثر برحلته الثانية إلى مصر عام ١٨٣٣ التي استمرت سنة ونصف سنة.

يشرح «لين» هدف كتابه ومقاصده في المقدمة، فيقول: «كان هدفي تعريف مواطني معرفة أفضل بطبقات الأهالي the domiciliated classes لأمة من أهم أمم العالم، وذلك برسم صورة مفصلة لسكان أكبر مدينة عربية[16].»

فما ورد حتى الآن - كما يرى لين - عن آداب وعادات العرب والمصريين لا يتصف بالشمول والدقة.

«على أن هناك كتابا واحدا، يقدم صورا رائعة لآداب وعادات العرب وخاصة المصريين منهم، وهو كتاب، ألف ليلة وليلة، أو، مؤآنسات الليالي العربية، ولو كان القارىء الإنجليزي يملك ترجمة كاملة لهذا المؤلف مزودة بالشروح الوافية، لما حشمت نفسي مشقة وضع هذا الكتاب الحالي.»[17]

يقتصر «لين» في مؤلفه، كما يتضح من هذه الكلمات، على مدينة القاهرة وعلى فئاتها المتوسطة والموسرة، ولا يفترض «لين» اختلافا ما بين المصريين وغيرهم من العرب في الطبائع والعادات.

ويُصور كتاب «ألف ليلة وليلة» في عرفه آداب وعادات العرب والمصريين ولا يحتاج هذا المصنف القصصي الكبير إلى غير الشروح الماسة حتى يفي بنفس العرض الذي من أجله يصنع هو مؤلفه عن المصريين المحدثين.[18]

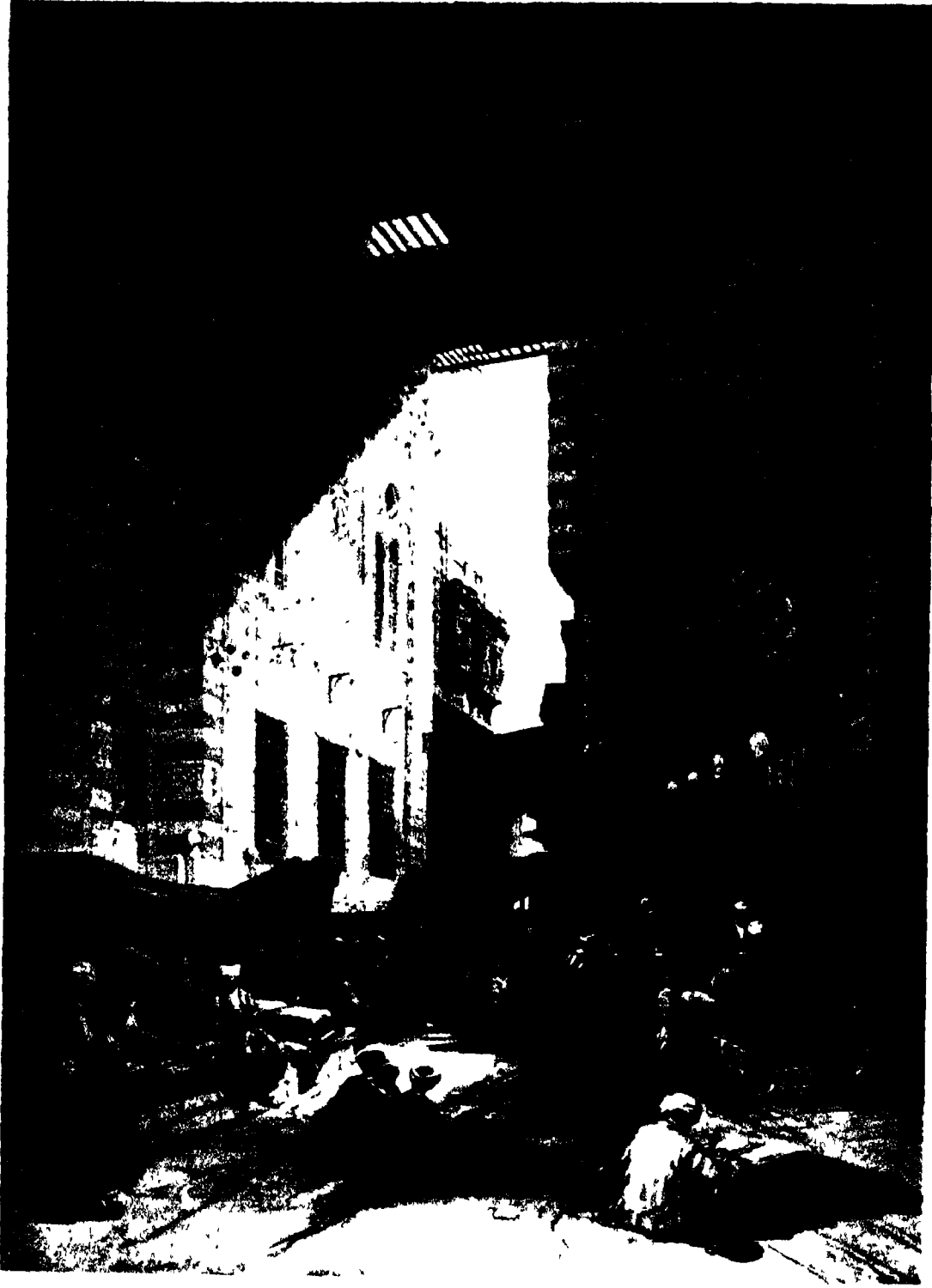
---

١٤) انظر مقدمة الطبعة الأولى من كتاب لين «المصريون المحدثون»، ص ٢٢٤ حاشية رقم ١

١٥) «مذكرات لين»، ص ١٧

١٦) Author's Preface, E. Lane, The Manners and Customs, pp XXIII
في التالي نشير إلى الكتاب باسم المؤلف فقط.

١٧) Lane, pp XXIV

١٨) على أثر كتابه عن «المصريين المحدثين» كلف «لين» بترجمة «ألف

القاهرة، سوق تجار الأقمشة الحريرية مأخوذة عن كتاب داڤيد روبرتس «مصر النوبة»،

كانت «باريس» في القرن الماضي، وحتى وقت قريب، عاصمة أوروبا الحضارية، أو كانت أوروبا تقترن في خيال الكثيرين بباريس وقد ارتبط الاتصال الحضاري بين الشرق والغرب في بدايته بباريس وفرنسا، وكان للفكر التنويري الفرنسي والثورة الفرنسية أصداء بعيدة بين أجيال المثقفين العرب في القرن الماضي ومطلع القرن الحالي والمناظر التالية لبعض جوانب العاصمة الفرنسية في القرن التاسع عشر

مسلة الأقصر في ميدان الكنكورد باريس

ويرى « لين » ـ وهو يدون حياة المصريين في القاهرة ـ أنه يدون حياة المصريين والعرب كما كانت منذ قرون، والمدخل الذي يدخل به لين مجتمع القاهرة هو بوضوح كتاب « ألف ليلة وليلة »، ويستعين « لين » في فترة تالية « بالمصريين المحدثين » على « ألف ليلة وليلة » حتى يجعل القصص تنطق صورة الحياة في المجتمع العربي في القرون الوسطى.

هدف « لين » الأول في « المصريين المحدثين » أن يرسم صورة لحياتهم قبل أن يصيبها التغيير تحت تأثير مستحدثات محمد علي وانفتاحه على الغرب. بهذا المعنى يقول ستانلي لين بول في مقدمة طبعة ١٨٦٠ : وضع لين تقريره في اللحظة الأخيرة التي كان يمكن أن يصف فيها المصريين قبل أن يصيبهم التغيير. فخمس وعشرون سنة من الاتصال البخاري مع مصر قد أهرمت المصريين أكثر مما فعلت القرون الخمسة السابقة[١٩]

تلخيص :

يتبين من العرض السابق مدى التفاوت في الأسباب والدوافع بين « الرحلة إلى العرب » و « الرحلة إلى الشرق ». فرفاعه يرحل إلى فرنسا « كعضو بعثة » طلبا للعلوم الحديثة وبحثا عن أسباب الحضارة والقوة، أما « لين » فانه يشد الرحال اليها مدفوعا في البداية بروح المغامرة

ليلة وليلة »، فأخرج هذه الترجمة كاملة عن نسخة بولاق المصرية (١٨٣٩ ـ ١٨٤١)، وعلق على أبوابها تعليقا مستفيضا محاولا في المكان الأول استخلاص صورة المجتمع العربي في العصور الوسطى، أو بمعنى أدق صورة العوائد والآداب العربية، مسترشدا في ذلك بما وجده عند « المصريين المحدثين » وقد نشر استانلي لين بول عام ١٨٨٣ هذه التعليقات تحت عنوان « المجتمع العربي في القرون الوسطى Arabian Society in the Middle Ages (ترجم هذا الكتاب إلى العربية بقلم علي حسني الخربوطلي، القاهرة ١٩٦٠)

١٩) انظر Lane, pp XXII

بهذا المعنى يقول « لين » نفسه في مقدمة « ألف ليلة وليلة » إنه قد درس عادات المصريين في الوقت الذي كانت فيه هذه العادات تستحق الدراسة، إذ لم تكن تشوبها شائبة ما.

باريس، شارع الكوميديا القديمة ومقهى بروكوب

والاستكشاف، يكاد يتلهف على الغوص في أعماق التاريخ.

فوجهة رفاعة هي حضارة العصر الحية المتطورة، أما «لين» فوجهته الماضي، وجهته آثار الماضي وحضارة الشرق المنصرمة.

دوافع رحلة رفاعة دوافع عقلانية عملية ودراسية، أما دوافع «لين» فهي في الرحلة الأولى دوافع ذاتية ونفسية لا عقلانية وفي الرحلة الثانية دوافع دراسية.

ويحتفظ رفاعة طوال إقامته في فرنسا ـ كما يؤكد علي مارك ـ بزيه الشرقي وعاداته الإسلامية، أما «لين» فما أن يصل إلى أرض مصر في رحلته الأولى حتى يخلع عنه رداء المدنية الغربية، ويتنكر في زي تركي وينتحل عادات الشرق وآدابه، وكأنه يود أن يفني ذاته في هذا العالم الغريب حتى يكشف عن أسراره. وقد يكون منبع هذا «التخفي» حنين إنسان المدنية الغربية إلى الأعماق والأسرار وإلى حياة المطرة والبساطة، ولكن هذا التخفي يطوي أيضا قسطا كبيرا من الإدعاء، وليس مصدره الضرورة على أية حال.[٢٠]

وكما تختلف أسباب الرحلة تختلف أيضا دوافع كتاب الرحلة، فرفاعه لا يضع مؤلفه من أجل التعريف «ببلاد المرنسيس» فحسب، وإنما أيضا لحث «ديار الإسلام» على الأخذ بأسباب الرقي والحضارة. أما «لين» فيهدف بكتابه إلى تقديم صورة شاملة لعادات وآداب «الطبقات العربية المتحصرة» أو الطبقات الوسطى في القاهرة قبل أن يصيبها التعبير تحت تأثير المدنية الغربية.

غاية «لين» هي إدن ـ كما يبدو ـ التسجيل والوصف،

---

٢٠) كانت حياة الأحانب في مصر تحت سطوة المماليك وفي القرن الثامن عشر على وجه الخصوص تخضع للكثير من القيود، وكثيرا ما كانوا يتعرضون للابتزار وكان لزاما عليهم في انتقالاتهم اتخاذ الزي الشرقي لتجنب اثارة العامة ولكن ظروف حياة الأوروبيين في مصر تغيرت تماما بعد استتباب الأمر لمحمد علي واستعانته بهم.

في حين يعبر رفاعه عن أهداف أبعد من ذلك وهي النقد والمقارنة.

بناء كتاب الرحلة

تكون رحلة الذهاب والعودة الإطار الخارجي لكتاب رفاعة. «فالمقدمة» في أربعة فصول تمهد للرحلة وتشرح أسبابها، وتتبعها «مقالات» ست تضم عددا متفاوتا من الفصول، ثم «الخاتمة».

يعقد المؤلف المقالتين الأولى والثانية، وهما أقصر المقالات، في وصف الرحلة إلى باريس، ويليهما وصف باريس في المقالة الثالثة، وتقرير البعثة في المقالة الرابعة، أما المقالتان الأخيرتان فتمثلان إضافات واستطرادات مكملة. و «الخاتمة» في بيان رحلة العودة و «الخلاصة». و «الكتاب بجملته تقرير جامع عن باريس باعتبارها عاصمة الحضارة الأوروبية، ومن وراء صورة فرنسا نستشف صورة مصر».[٢١]

من حيث التقسيم الخارجي والتقديم وعنونة الفصول يقتفي كتاب الرحلة نهج التآليف العربية التقليدية، غير أنه في ترتيب الموضوعات وتفصيلها، يخضع بوضوح لنموذج كتب «الآداب والعادات»

Manners and Customs/Mœurs et coutumes

والمقصود بها كتب «آداب وعادات» المجتمعات البدائية والمجتمعات غير الأوروبية[٢٢] التي أقبل الرحالة والدارسون الغربيون على وضعها في نهاية القرن الثامن عشر حتى صارت من أوسع الألوان الأدبية انتشارا.

وقد ترجم رفاعة في باريس مؤلفا من هذه المؤلفات، وهو كتاب ج. ب. ديبنج «لمحة تاريخية عن آداب الأمم»[٢٣] (١٨٢٦). ويعرض هذا الكتاب عرضا سطحيا مقارنا لبعض مظاهر الحياة الأساسية وأعراف الشعوب من منظور «المدنية» الأوروبية وتصوراتها، وتغلب عليه في عرضه للعوائد العربية، نظرة المدنية التبشيرية[٢٤] ... ويبدو

---

٢١) مقدمة طبعة ١٩٥٨، ص ٢

٢٢) تتميز كتب «الآداب والعادات» بأنها تصطنع منهجا واضحا، بخلاف القسط الأكبر من كتب الرحلات في القرن الثامن عشر، فهذه الأخيرة يغلب عليها الهواية والادعاء وطابعها النظرة الانطباعية وإعمال الخيال والرغبة في الإغراب جاءت هذه الكتب لسد حاجات القراء المتزايدة إلى المتعة «بالغرائب والعجائب» وصادفت رواجا عظيما حتى صارت أكثر الألوان الأدبية انتشارا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

(انظر G Boucher De la Richarderie, Bibliothèque universelle des voyages, Paris 1808, Bd I, p V)

تعرضت هذه الكتب لنقد شديد، وطالب بعض أعلام «المدرسة الأيديولوجية الفرنسية» بتطوير منهج علمي يسترشد به الرحالة في رحلاتهم الدراسية، فوضعت في نهاية القرن الثامن عشر كتيبات لإرشاد الرحالة عرفت باسم Instructions de voyage وتضمنت قوائم الأسئلة والموضوعات التي على الرحالة الاهتمام بها، مثال ذلك تعليمات الرحلة التي وضعها فولني عام ١٧٩٥ بعد رحلته الشهيرة إلى مصر وسوريا.

Voyage en Égypte et en Syrie, 1786

أكدت هذه الكتيبات ضرورة دراسة الإنسان في البيئة التي يعيش فيها، وبالتالي ضرورة الاهتمام بجغرافية المكان والمناخ وطبيعة الأرض والمسكن والغذاء، ثم هيئة الإنسان وعاداته ووسائل معاشه. وطبيعة «الحكومة» التي يخضع لها وعلى الرحالة أن يجمع الحقائق والبيانات الأساسية عن كل موضوع من هذه الموضوعات عن طريق الملاحظة والمشاهدة والوصف الدقيق تأثير المنهج الوصفي هنا واضح للعيان، وترتكز هذه الطريقة الدراسية على نظرية معرفية تهتم فحسب بحصر الظواهر، وتبويبها ودراسة كل منها على حدة عن طريق جمع الثابت من الحقائق عنها، دون الاهتمام بالناحية التكوينية الديناميكية التي تجمع بين هذه الظواهر

(انظر Sergio Marovia, Beobachtende Vernunft, Philosophie und Anthropologie in der Aufklarung, Munchen 1973, p 120 132)

على أساس هذا المنهج قامت كتب الرحلات التي نطلق عليها كتب «الآداب والعادات»، كما يمثلها كتاب «لين» وأيضا كتاب رفاعة في «المقالة» الرئيسية من تقرير الرحلة

٢٣) عنوان الكتاب الكامل هو

G B Depping, Aperçu Historique sur les Mœurs et Coutumes des Nations, contenant le tableau comparé chez les divers peuples anciens et modernes, des usages et des cérémonies concernant l'habitation, la nourriture, l'habillement, les mariages, les funérailles, les jeux, les fêtes, les querres, les superstitions, les castes, etc , etc Paris 1826

الطبعة المستخدمة هنا هي طبعة عام ١٨٤٢، ونشرت كالطبعة الأولى في إطار موسوعة مبسطة للجيب بعنوان Encyclopédie Portative أشبه بمكتبة لهواة الفنون والآداب والعلوم، أي لجمهور القراء في ذلك الوقت، وهو ما يبين رواج هذا اللون من الكتابات

٢٤) يقول ديبنج في مقدمة كتابه

رفاعة في كتاب الرحلة متأثرا بهذا المؤلف الذي نقله إلى العربية باقتراح «المسيو جومار» المشرف الفرنسي على البعثة[٢٥]

ويبدو بوضوح ارتباط تقرير الرحلة بمؤلفات «الآداب والعوائد» من «المقالة الثالثة»، فهي ـ كما يقول رفاعة ـ «الغرض الأصلي من وضعنا هذه الرحلة». وتحتل هذه «المقالة» الرئيسية ما يقرب من نصف صفحات الكتاب وعنوانها هو: «في دخول باريس وذكر جميع ما شاهدناه وما بلغنا خبره من أحوال باريس». والموضوعات التي تعالجها هي على التوالي: جعرافية المكان، السكان، نظام الحكم، الملبس، الملاهي، التربية الصحية، الدين، العلوم والصنائع، المؤسسات الحيوية، التحارة والمعاملات، التعليم والثقافة. وهي جميعا من موضوعات كتب «الآداب والعادات ...» المألوفة غير أن هذه الموصوعات تأخذ في منطور رفاعة شكلا مميزا تحكمه عوامل متعددة:

إن رفاعة لا يستطيع أن يفترض معرفة سابقة لقرائه (ومن بينهم أقرانه من العلماء وطلاب الأزهر) «بالأمور والأشياء العجيبة...» التي يود عرضها، مما يطبع عملية الاتصال بينه وبين المتلقي بطابع خاص. فمن «أول الزمن إلى الآن لم يظهر باللغة العربية. ـ على حسب ظني ـ شيء في تاريخ مدينة باريس، كرسي مملكة الفرنسيس ولا في تعريف أحوالها وأحوال أهلها.» (ص ٤).

وهو ما يدعوه إلى التحذير والتنبيه والتوجه مباشرة إلى القارىء بالحديث٠ «وإياك أن تجد ما أذكره لك خارجا عن عادتك، فيعسر عليك تصديقه، فتظنه من باب الهذر والخرافات، أو من حيز الإفراط والمبالغات ...» (ص ٤)

ويخشى رفاعة أن يظن به القارىء الظنون لاغترابه إلى أوروبا واتصاله بحضارتها وحديثه عنها ذلك الحديث.

«وقد أشهدت الله سبحانه وتعالى على أن لا أحيد في جميع ما أقوله عن طريق الحق، وأن أفشي ما سمح به خاطري من الحكم باستحسان بعض أمور هذه البلاد وعوايدها، على حسب ما يقتضيه الحال. ومن المعلوم أني لا استحسن إلا ما لم يخالف نص الشريعة المحمدية» (ص ٤).

ومن الطبيعي لكي يقرب رفاعة «الغرائب» التي يتحدث عنها أن يذكر القارىء بنظائرها في مصر، وأن يقارن بينها وبين ما هي عليه أو ما هو شائع عنها في مصر. ولكي يوضحها أو يؤيد ما يرى فيها من رأي يستعين رفاعة بمأثور القول، شعرا ونثرا، على منهج التآليف المدرسية التقليدية وأساليب النثر الفني. وكثيرا ما تأخذه نشوة التداعي في هذا الحديث الخاص مع القارىء، فيورد القول بعد القول، أو يدعوه المقام إلى الاسترسال والبيان من باب التزيد والاستحسان ومن أجل الذكرى والاعتبار.

والكثير من الظوهر والمعاني، التي يود رفاعة الحديث عنها، ليست غريبة على القارىء فحسب، بل هي أيضا غريبة على لغته، ولا بد أن يجد مقابلا لها وأن يقربها إلى مدارك القارىء وخبراته، وهذا بدوره يواجه رفاعة كما سنرى بقضية اللغة وضرورة تيسيرها، وقضية الترجمة من بيئة حضارية إلى بيئة أخرى.

يدون رفاعة تقرير الرحلة في النهاية بتكليف من محمد علي الذي يسعى ـ أيا كانت دوافعه ـ إلى جلب العلوم الحديثة إلى مصر. ورفاعة لا يكتب كتابه للتعريف بباريس والمدنية الأوروبية بقدر ما يكتبه للتنبيه والتنوير، «وحث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنايع.

إن هدي أن أوصح، كيف تتفاوت الشعوب في أشياء، كثيرا ما لا تتفاوت فيها وكيف أن المدنية قد حسنت الآداب تحسينا كبيرا، وكيف ما تزال العوائد الشائعة hideuse تحفظ للبربرية قواعدها في أجزاء كبيرة من العالم . (ص ٣)

ينهج ديبسح نهج المصنفات، فيجمع أشتاتا من الأخبار والمعلومات من كتب الرحلات وغيرها من المصادر، ويعلق عليها في أبواب مفصلة مثل. المسكن، والغذاء، والملابس، والملكية، والزواج، والمرأة، والألعاب، والرقص، والأعياد، والاحتفالات الموسمية، والصيافة، والآداب والمعتقدات الخرافية . الخ .

٢٥) يذكر رفاعة كتاب ديبسح في أكثر من موضع.
ص ٥٩، ١٢٠، ١٢٠، ١٦٢، ٢٤٢.

فان كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع والحق أحق أن يتبع » (ص ٤)

ويلح هذا الهدف التنويري على صاحب كتاب الرحلة فيدفعه إلى تضمين كتابه العديد من النبذ العلمية والإخبارية، وإن أخرجته عما هو بصدده « إلا أن منفعتها عظيمة وثمرتها جسيمة » (ص ١٠٥) ويأخذ كتاب الرحلة شكله النهائي تحت إلحاح هذه الدوافع. فالمقالة الرابعة أشبه بتقرير مدرسي عن البعثة الدراسية المصرية في باريس وعما حصله صاحب الرحلة من علوم. أما المقالتان الأخيرتان فتمثلان ملاحق إضافية. (المقالة الخامسة تفصل ثورة ١٨٣٠ في باريس وآثارها على النظام الفرنسي، والمقالة السادسة تتضمن نبذا عن العلوم والفنون التي جاء ذكرها من قبل).

ووصف هذا العالم الجديد الغريب في باريس يدعو صاحب الرحلة إلى تأمل ما كان وما يمكن أن يكون، ويدعوه إلى العودة بفكره إلى التراث والتاريخ.

ولا يتوجه رفاعة بكتابه - ربما لأول مرة منذ قرون - إلى جمهور مألوف ومحدود بحدود أخذ العلم في الأزهر وغيره من المعاهد الدينية، وإنما إلى جمهور عام في طور التكوين، وهو بكتابه يرسي - كما سنتبين - دعائم هذا الجمهور الجديد.

« وقد حاولت في تأليف هذا الكتاب سلوك طريق الإيجاز وارتكاب السهولة في التعبير حتى يمكن لكل الناس الورود على حياضه، والوفود على رياضه ... » (ص ٥)

يسلك رفاعة في « المقالة الرئيسية » من الرحلة مسلك الدراسات الاثنوجرافية، فيعقد الفصل الأول منها لبيان موقع مدينة باريس ومناخها وطبيعة تربتها والطبقات التي تتكون منها. ولتحديد موقع باريس لا بد من شرح وسيلة التحديد، وهي خطوط الطول والعرض، وهذا يعني الأخذ بكروية الأرض. ورغم أن رفاعة في استطراد سابق يقدم لنا محاورة عن « كروية الأرض وبسطها » بين اثنين من علماء الدين، دون أن يحسم في هذا الجدل برأي، يقول هنا ببساطة:

« اعلم أن علماء الهيئة قد أوضحوا بالأدلة كروية الأرض ... ثم صنعوا على هيئتها صورة، وسموها صورة الأرض ... (ص ٤)

وبالمثل لكي يعرف القارىء بحالة الطقس في باريس، يشرح له أولا « كيف تحسب درجة الحرارة » فيقول: « ومعلوم أن درجة الحر تحسب من شروع المتجمدات في الذوبان إلى حد فوران الماء، ودرجات البرد من شروعه في الجمود » (ص ٤٣).

ومن الطبيعي لكي يقرب رفاعة الأشياء التي يتحدث عنها أن يذكر القارىء بنظائرها في مصر أو يقارن بينها وبين ما هي عليه في مصر، فيقول مثلا: « ومن الأمور المستحسنة أيضا أنهم يصنعون مجاري تحت الأرض توصل ماء النهر إلى حمامات أخرى وسط المدينة، أو إلى صهاريج بهندسة مكملة، فانظر أين سهولة هذا مع ملء صهاريج مصر بحمل الجمال ... » (ص ٥٠)

ولا يقف الأمر رفاعة عند ذلك وإنما يدعوه تداعي المعاني والخواطر إلى استطرادات عديدة. فالحديث عن شتاء باريس القارس يدعوه إلى نظم قصيدة طويلة في مدح مصر يمهد لها بقوله:

« فلو تعهدت مصر وتوفرت فيها أدوات العمران، لكانت سلطان المدن ورئيسة بلاد الدنيا، كما هو شائع على لسان الناس من قولهم: « مصر أم الدنيا ». (ص ٤٨)

النظام السياسي:

« ولنكشف الغطاء عن تدبير الفرنساوية ... ليكون تدبيرهم العجيب عبرة لمن اعتبر، فنقول: قد سلف لنا أن « باريس » هي كرسي بلاد الفرنسيس، وهي محل إقامة ملك فرانسا وأقاربه وعائلته المسماه البربون (بضم الباء الموحدة، وسكون الراء وضم الباء الثانية) ... » (ص ٧١).

من البداية يصرح رفاعة بإعجابه الشديد بالنظام الدستوري الفرنسي، فهذا « التدبير » - وإن قام على العقلانية وعلى الحقوق الطبيعية للإنسان، وإن أعوزته الشرعية الدينية - يحقق

لأصحابه العدالة والكفاية و «العمران». ولكن رغم ما يضمنه رفاعة في عرضه لهذا النظام من نقد صريح للحكم في البلاد الإسلامية، فمن العسير الادعاء أنه يدعو إلى الأخذ بهذا النظام أو الاحتذاء به. هناك مأخذ لا دفع له، يقف دونه وقبول هذا النظام دون تحفظ، وبهذا المأخذ يختم رفاعة عرضه الحماسي للنظام الدستوري في فرنسا فيقول:

«من ادعى أنَّ له حاجة تخرجه عن منهج الشرع
فلا تكونن لـه صـاحبـا فـإنـه ضر بـلا نفـع»
(ص ٨٥)[٢٦]

ما يطبع في ذهن صاحب «الرحلة» بوجه خاص هو نظام الحكم الذي يقوم على القانون وتوزيع السلطة والمسؤولية، لا على الأفراد، وما يكمله هذا النظام من «العدل والإنصاف»، وهي في عرفه مصدر العمران والتقدم.
يفصل رفاعة نظام الملكية المقيدة وتكوين المجالس التشريعية والنيابية، ثم ينقل إلى القارىء مواد الميثاق الدستوري الفرنسي (قانون لويس الثامن عشر):
«فلنذكره لك، وإن كان غالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى، ولا في سنة رسوله صلى الله عليه وسلم، لتعرف كيف قد حكمت عقولهم بأن العدل والإنصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد، وكيف انقادت الحكام والرعايا لذلك حتى عمرت بلادهم وكثرت معارفهم ... فلا تسمع فيهم من يشكو ظلما أبدا، والعدل أساس العمران» (ص ٧٣).
ولا يكتفي رفاعة بهذه الترجمة، وإنما يعقبها «بملاحظات» للتنبيه على ما تحمله مواد الميثاق الدستوري من معنى و«حكمة» قد تكون خافية. هذه الملاحظات هي حديث المؤلف الخاص مع قرائه.
فالمادة الأولى القائلة بالمساواة أمام القانون، معناها أن سائر الفرنسيين من رفيع ووضيع لا يختلفون في إجراء الأحكام المذكورة في القانون حتى إن الدعوى الشرعية تقام على الملك وينفذ عليه الحكم كغيره. فانظر إلى هذه المادة الأولى فإنها لها تسلط عظيم على إقامة العدل، وإسعاف المظلوم. وهي من الأدلة الواضحة على تقدمهم في الآداب الحضرية.
وما يسمونه الحرية ويرغبون فيه، هوعين ما يطلق عليه عندنا العدل والإنصاف، وذلك لأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوي في الأحكام والقوانين بحيث لا يجور الحاكم على إنسان بل القوانين هي المحكمة والمعتبرة، فهذه البلاد حرية ...» (ص ٨٠)
بهذا التعليق يعقد رفاعة الصلة بين الشرق والعرب، أو بين خبراته في باريس وخبرات القارىء في مصر والبلاد الإسلامية **ويعرف رفاعة «الحرية» في التعليق السابق بأنها «العدل والإنصاف» ورفع الحيف والعسف. وهو المعنى الملموس القريب إلى فهم رفاعة وإلى بيئته وتراثه الحضاري.**
(وهو من معاني الحرية من المنظور السوسيولوجي الحديث

---

٢٦) يقول لويس عوض معلقا «ومعنى هذا الكلام ببساطة أن رفاعة الطهطاوي يعلن أنه يشرح للمصريين نظام الحكم في فرنسا ليدرسوه وليحتذوه نظرا لروعته فهو مثل يحتذى» («المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث المبحث الثاني» القاهرة ١٩٦٣، ص ١٢٨) غير أن إعجاب رفاعة الواضح بالنظام الفرنسي لا يعني أنه يدعو دعوة صريحة إلى «الأخذ به» كما يذهب الدكتور لويس (نفس المصدر، ص ١٢٩). ويلمس قارىء دراسة الدكتور لويس بسهولة كيف تطغى «ليبرالية» المفسر على نصوص رفاعة، فليس في «تخليص الإبريز» ما يؤيد قول المفسر «يعد هذا أول دعوة فكرية صريحة إلى فصل الدين عن الدولة وإلى إقامة مجتمع مدني لا تنبع الشرائع فيه من قواعد الدين» (ص ١٣٦)
يقول رفاعة بوضوح تحت عنوان «العقل والشرع» في مؤلفه «المرشد الأمين للبنات والبنين»:
«فكل رياضة لم تكن بسياسة الشرع لا تثمر العاقبة الحسنى، فلا عبرة بالنفوس القاصرة الذين حكموا عقولهم بما اكتسبوه من الخواطر التي ركنوا إليها تحسينا وتقبيحا، وظنوا أنهم فازوا بالمقصود بتعدي الحدود، فينبغي تعليم النفوس السياسة بطرق الشرع، لا بطرق العقول المجردة، ومعلوم أن الشرع الشريف لا يحظر جلب المنافع ولا درء المفاسد، ولا ينافي المتجددات المستحسنة التي يخترعها من منحهم الله تعالى العقل والهمم الصناعة.» («الأعمال الكاملة»، الجزء الثاني، ص ٣٨٧) وهذه فقرة من فقرات عديدة في «المرشد الأمين» وفي غيره من مؤلفات رفاعة تصور موقفه من هذه القضية
٢٧) انظر ص ٢١٢، ٢١٤، ٢١٩. يسهب رفاعة في الحديث عن الحرية عند العرب فيقول «وأما الحرية التي تتطلبها الإفرنج دائما فكانت أيضا من طباع العرب في قديم الزمان ..» (ص ٢١٤) ويؤكد رفاعة على مفهوم «الحرية» عند العرب فيورد كلمة عمر بن الخطاب الشهيرة «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا». (ص ٢١٩).

من حيث إن كل حيف أو ظلم يقع على الإنسان في أية صورة من الصور هو تقييد لحريته ولقدرته على ممارسة الحرية).

ويؤكد رفاعة مفهوم «الحرية» بالمعنى المذكور في مواضع أخرى من تخليص الإبريز[٢٧]، ويعكس بذلك المنظور التاريخي العربي لمفهوم «الحرية» في هذه المرحلة، قبل أن تتسرب النظريات الليبرالية السياسية إلى العالم العربي، فتغطي أشكالها وأرديتها على حاجات الطبقات الشعبية إلى التحرر الشامل[٢٨]

وأيا كان الأمر فإن رفاعة يؤكد في التعليق على هده المادة الأولى من مواد الدستور الفرنسي على مبدأ سيادة القانون. غير أنه لا يتأمل الشروط التاريخية والأطر الاجتماعية الاقتصادية لهذه المادة الأولى وعيرها من مواد الدستور الفرنسي وارتباطها بصعود البورجوازية اقتصاديا وبالثورة البورجوازية على النظام الإقطاعي الطبقي وعلى نظام الامتياز والحقوق الطبقية، الذي وقف طويلا دونها والانطلاق الاقتصادي. فالبورجوازية الفرنسية في ثورتها من أجل الحرية تسعى في الجوهر إلى التحرر من القيود التي تكبل نشاطها الاقتصادي ورغبتها التوسعية

والواقع أن رفاعة ينظر إلى النظام الدستوري الفرنسي كجوهر وحكمة أو كشيء ثابت دون معرفة بشروطه وحدوده التاريخية ومضمونه الاقتصادي ووظيفته التحريرية في يد البورجوازية الصاعدة، وربما لم يكن بوسعه في هذه المرحلة المبكرة من اللقاء الحضاري أن ينظر إليه غير ذلك.

ويمثل مفهوم «الحرية الشخصية» ركنا أساسيا من أركان الأيديولوجية التحررية البورجوازية والنظام الدستوري. إذ يؤكد فردية الفرد ويؤكد على قدرته الإنجازية باعتبارها الدعامة الأساسية للمجتمع العلماني الحركي الجديد. ولكن تبدو هذه القضية بعيدة كل البعد عن آفاق بيئة رفاعة الحضارية التاريخية (فهي غريبة كل الغرابة عن طبيعة البنية الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية في ظل المجتمع الزراعي الفيضي، وفي ظل نظام الطوائف والحرف والطرق في مصر، وفي ظل الركود الاجتماعي وانقسام المجتمع إلى «عامة» و«خاصة». فليس في هذا المجتمع الذي تنتظم فيه جميع الفئات ـ باستثناء الطبقة الحاكمة ـ في أنظمة مهنية وحرفية ودينية، وحيث تستغرق هذه الوحدات الصغيرة كل مجالات الحياة، بل وتنعكس على التقسيم الداخلي لمدينة القاهرة إلى حارات وأحياء وبوابات تحرسها، ليس في هذا المجتمع ثغرة ما لأي سلوك آخر غير السلوك الذي تقره الجماعة) ولا غرابة أن يتعثر رفاعة في إيجاد مقابل لتعبير «الحرية الشخصية» liberté individuelle، وهو ما تنص عليه المادة الرابعة من الدستور، فيترجم

leur liberté individuelle est également garantie

«الحرية الشخصية مكفولة بالمثل ... آلخ»

بقوله: «ذات كل واحد منهم يستقل بها، ويضمن له حريتها فلا يتعرض له إنسان إلا ببعض حقوق مذكورة في الشريعة وبالصورة المعينة التي يطلب بها الحاكم».

والإخلال بالمعنى المقصود هنا فادح، إذ تؤكد هذه الفقرة على مضمون الحرية الشخصية وتنص تأكيداً لحرية الفرد وأمنه على حد هذه الحرية فحسب الحدود التي يحددها القانون وعلى الالتزام بالقانون أيضا في مطاردة الخارجين عن القانون. ومن المفيد أن نتأمل لحظة، تلك الترجمة التفسيرية لمفهوم «الحرية الشخصية» التي قدمها رفاعة، فهو إذ يعبر عنها بقوله: «ذات كل واحد منهم يستقل

---

٢٨) يقول لويس عوض «ولم يجد الطهطاوي ما يقرب مفهوم الحرية السياسي والاجتماعي لأفهام معاصريه إلا أن يقول إنها مرادفة للعدل والمساواة أمام القانون وهو تفسير خاطىء من الناحية الفقهية والفلسفية لأن العدل والمساواة قد يكونان نتيجة من نتائج الحرية، والحرية قد تكون نتيجة من نتائج العدل أو المساواة ولكن لا تطابق بين المبدأين لأن الحرية قد لا تقترن بالعدل والعدل قد يتحقق بغير الحرية» (المرجع السابق ص ١٣٣)
والواقع أن الدكتور لويس يتحدث هنا كليبرالي هدفه الأساسي هو التحرر السياسي، ومفهوم التحرر البورجوازي الليبرالي المحدود يدور المفسر حول نفسه في دائرة مغلقة ولم تشغل قضية التحرر السياسي بهذا المعنى فكر رفاعة في حقيقة الأمر

بها » يوضح في الحقيقة ـ سواء عن قصد أو غير قصد ـ المفهوم الأساسي الذي تستند اليه أيديولوجية التحرر الليبرالي البورجوازي.

ومهما يكن من أمر، فمن الواضح مما سبق أن قضية « الحرية الشخصية » لم تكن لتمثل مطلبا، أو تعبر عن حاجة من حاجات المجتمع المصري في ذلك الوقت، وهو ما يبين مدى ارتباط فهم رفاعة واستيعابه للنظام الدستوري الفرنسي بخبرات بيئته الأصلية.٢٩

وليس من الغريب أن تثير رفاعة بوجه خاص المادة الثانية من الدستور القائلة بالمساواة في الضرائب: « كل إنسان على حسب ثروته » فهذه المادة « محض سياسية »، أي أنها من باب الأعراف المدنية والدنيوية. وبالرغم من ذلك فالأخذ بها ـ كما يرى رفاعة ـ محمد، بل مبرر شرعا: « ويمكن أن يقال: إن الفرد (الضرائب) ونحوها لو كانت مرتبة في بلاد الإسلام كما هي في تلك البلاد لطابت النفس ... وربما لها أصل في الشريعة على بعض أقوال مذهب الإمام الأعظم ... ومدة إقامتي بباريس لم أسمع أحدا يشكو من المكوس والفرد والجبايات أبدا، ولا يتأثرون بها بحيث إنها تؤخذ بكيفية لا تضر المعطي، وتنفع بيت مالهم خصوصا وأصحاب الأموال في أمان من الظلم والرشوة. » (ص ٨١)

إن توقف رفاعة عند هذه المادة من مواد الدستور الفرنسي عظيم الدلالة، لا لصحة ما يورده في التعليق السابق من أن « المساواة في الضرائب » في فرنسا محققة ومكفولة في التطبيق، فالحركات والانتفاضات الثورية في فرنسا في القرن الماضي تناقض هذه المقولة، وإنما لأن رفاعة يصوغ من خلال انطباعاته في باريس قضية القضايا في ظل الحكم التركي، وفي المجتمع المصري الزراعي الفيضي منذ قرون بعيدة، ألا وهي قضية توزيع الضرائب وتحصيلها و « المكوس » وتعددها وما يرتبط بهما من قسر واعتساف وكبت اقتصادي وغير اقتصادي، وقد أخذت هذه القضية صورتها المدمرة في ظل نظام الالتزام، ولم تتغير من حيث الجوهر بعد إلغاء محمد علي للالتزام. بل إن نظام محمد علي الجديد (مسؤولية القرية الجماعية عن الضرائب واحتكار المحاصيل) قد أدى إلى أول هجرات جماعية من ريف مصر. وأيا كان الأمر فهذه هي « المادة » الوحيدة من مواد الدستور الفرنسي، التي يدعو رفاعة صراحة إلى الأخذ بها، ويرى، وهو الشافعي، أن لها ما يبررها وفقا لمذهب الإمام أبي حنيفة.

ويجمل رفاعة شرح النظام السياسي الفرنسي، وما جد عليه بعد ثورة ١٨٣٠ مشيرا إلى أصوله الوضعية والفعلية فيقول: إن « أحكامهم القانونية ليست مستنبطة من الكتب السماوية وإنما هي مأخوذة من قوانين أخرى، غالبها سياسي، وهي مخالفة بالكلية للشرائع وليست قارة الفروع، ويقال لها الحقوق الفرنساوية أي حقوق الفرنساوية بعضهم على بعض » (ص ٨٤/٨٥).

وكان لثورة ١٨٣٠، التي عاشها رفاعة في باريس قبيل عودته، وقع عميق عليه، دعاه إلى تفصيلها في مقال خاص أضافه إلى كتاب الرحلة، وهو المقال الخامس: « في ذكر ما وقع من الفتنة في فرنسا وعزل الملك قبل رجوعنا إلى مصر، وإنما ذكرنا هذه المقالة لأنها تعد عند الفرنساوية من أطيب أزمانهم وأشهرها بل ربما كانت عندهم تاريخا يؤرخ منه ».

ونلمس من هذا المقال وعيا ناضجا بالقوى المحركة للثورة على نظام الملكية المطلقة ومعنى ممارسة الحرية السياسية وحرية التعبير في ظل النظام الدستوري الليبرالي. ومحور ثورة الفرنسيين عام ١٨٣٠ التي انتهت بدعم النظام الملكي الدستوري ـ كما يرى رفاعة ـ هو خروج شارل العاشر على مبدأ الحرية، في أمة قد ألفت الحرية. « فلو أنعم في إعطاء الحرية لأمة بهذه الصفة حرية، لما وقع في مثل

٢٩) يرتبط مطلب الحرية العربي في ذهن رفاعة حتى نهاية حياته بمفهوم العدالة، فتراه يقول في كتابه « المرشد الأمين للبنات والبنين » (١٨٧٢). « وما نسميه بالعدل والاحسان يعبرون عنه بالحرية والتسوية » « الأعمال الكاملة » بيروت ١٩٧٣، (١٥/٢)

هذه الحيرة، ونزل عن كرسيه في هذه المحنة الأخيرة، ولا سيما وقد عهد الفرنساوية بصفة الحرية وألفوها واعتادوا عليها وصارت عندهم من الصفات النفسية. وما أحسن قول الشاعر:

وللناس عادات وقد ألفوا بها
لها سنن يرعونها وفروض
فمن لم يعاشرهم على العرف بينهم
فذاك ثقيل عندهم وبغيض
(ص ١٧٢/١٧٣)

فالملك ومؤيدوه من الوزراء ورجال البلاط ورجال الدين قد خانوا «مذهب الحرية». فكان أن خرج عليهم «الحريون» (الليبراليون) وحاربوهم تحت «بيرق الحرية» (علم الجمهورية). ويلخص رفاعة التعبير الأساسي الذي أدخل على الدستور الفرنسي بعد الثورة، فيشير إلى أن الرأي قد استقر على تسمية الملك ... «بملك الفرنساوية لا بملك فرنسا» (ص ١٧٨) «فإنهم يقولون. إنه ملك بإرادة ملتة وبتمليكهم له، لا أن هذه خصوصية خص الله سبحانه وتعالى بها عائلته من غير أن يكون لرعيته مدخلية، فظهر من هذا أن قوله بفضل الله معناه عندهم باستحقاقه لذلك بولادته ونسبه كما أن قوله ملك فرنسا معناه صاحب الأرض والسلطنة عليها. وإلا فلو كان عندنا لاستوت العبارتان فإن كون الملك ملكا باختيار رعيته له لا ينافي كون هذا صدر من الله تعالى على سبيل التفضيل والإحسان. ولا فرق عندنا مثلا بين ملك العجم وملك أرض العجم.»
(ص ١٧٨/١٧٩)

إن تعاطف رفاعة في هذا العرض وانتصاره الصريح لفريق المعارضة ولنظام الحكم الدستوري، لا يعني - صراحة أو ضمنا كما يذهب المعلقون - أنه يدعو إلى الأخذ به في البلاد الإسلامية. بل من الواضح من الاقتباس السابق ومن فقرات أخرى أن قضية «فصل الدين عن الدولة» كضرورة موضوعية حيوية في المجتمعات الحديثة وبالتالي في البلاد الإسلامية، لا تلح عليه، فلا يرى رفاعة مثلا في التفرقة السابقة بين «ملك فرنسا وملك الفرنسيين» تعارضا ما أو دلالة هامة في حالة البلاد الإسلامية. ولا جدال في أن رفاعة يشرح فيما أوردنا بعباراته الخاصة «الفرق بين فكرة التفويض الإلهي وفكرة العقد الاجتماعي»[٣٠] ولكن دون إدراك كامل بالتعارض التام بين الفكرتين، وليس هناك ما يؤيد القول: إنه يدعو إلى الأخذ بفكرة العقد الاجتماعي في البلاد الإسلامية، وإنه ما أتى بالعبارة الأخيرة في هذا الكلام إلا لمجرد الشرح وتقريب الفكرة إلى قرائه[٣١] فهذا قلب تام لمعنى العبارة، وبهذا النحو في التفسير نحمل حديث رفاعة أفكارا ونخلع عليه نظريات سياسية حديثة، لا تتفق ومضمون الخبرة والتطلعات التاريخية التي عبر عنها.

إن رفاعة قدم إلى قرائه نظاما سياسيا متكاملا يقوم على الحقوق الطبيعية وحقوق الإنسان، ودوّن إعجابه وحماسه لهذا النظام ما استطاع في عرضه هذا العرض الثاقب. وبالرغم من ذلك فهو لا يتحدث عن هذا النظام كنموذج للنقل والاقتباس. وما كان له أن يفكر في ذلك دون توفر أدنى أسباب ومقومات هذا الفكر في البلاد الإسلامية في ذلك الوقت. وإنما يتحدث رفاعة عن هذا النظام كنموذج **حضاري آخر مغاير في أصوله للنموذج الإسلامي، وكنموذج يحقق لأصحابه - رغم ذلك - «العدالة» و«الحرية» «والعمران».**

ومهما يكن من أمر فهذا العرض السياسي الذي قدمه

---

٣٠) انظر د. محمود فهمي حجازي. أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي مع النص الكامل لكتابه «تخليص الإبريز» القاهرة ١٩٧٤، ص ٤٣

٣١) المرجع السابق، ص ٤٤
وما نلاحظه على دراسة الدكتور محمود فهمي حجازي للفكر السياسي عند الطهطاوي، على ما تتسم به من عناية فائقة وعلى ما تدله فيها صاحبها من جهد، أنها تجنح إلى تحميل نصوص رفاعة الكثير من الأفكار الإصطلاحية والنظريات السياسية الحديثة وتنساق في استنتاجاتها وفقا لذلك وتظل هناك هوة فاغرة تفصل بين نصوص رفاعة وبين النتائج النظرية التي يذهب إليها الباحث

رفاعة في كتاب الرحلة يمثل أول محاولة «لتأصيل الفكر السياسي في العالم العربي»[٣٢]، فإن تقديم هذا النظام السياسي وحده يتضمن دعوة إلى التفكير والبحث فيما هو قائم ومألوف وما يجب أن يكون، وعن طريق الاحتكاك بهذا النظام الغربي بدأ التفكير من في جديد نظام الحكم الإسلامي والسؤال عن طبيعته وأحكامه وأصوله الأولى وقيوده، وهو ما نلمسه بوضوح في مؤلفي رفاعة: «مناهج الألباب المصرية» (١٨٦٩) و «المرشد الأمين، للبنات والبنين» (١٨٧٢).

الترجمة الحضارية:

يواجه رفاعة مشكلة التعبير في نقل الظواهر الحضارية العربية، وفي تقديم «العلوم المفقودة» في البلاد الإسلامية. ولا غرابة أن يعد «الترجمة» لذا «علما» من بين «العلوم والفنون المطلوبة» (ص ١٠)، فيقول في مقدمة الرحلة: «فن الترجمة، يعني ترجمة الكتب، وهو من الفنون الصعبة، خصوصا ترجمة الكتب العلمية، فإنه يحتاج إلى معرفة اصطلاحات أصول العلوم المراد ترجمتها، فهو عبارة عن معرفة للسان المترجم عنه وإليه والفن المترجم فيه» (ص ١١) بهذه العبارة يحدد رفاعة شروط فن الترجمة ويبدأ مرحلة هامة جديدة في قصة النقل والترجمة إلى العربية في العصر الحديث، هذه القصة التي لم تكتب بعد[٣٣]. وتدعوه الترجمة التي يمارسها في كتاب الرحلة بالمعنى الشامل لكلمة ترجمة والتي اتخذها مادة لتخصصه في باريس، تدعوه إلى طرق أبواب جديدة من التنظير والمقارنة:

من ذلك حديث رفاعة عن التفاوت في الأساليب اللغوية بين الفرنسية والعربية وبالتالي في الذوق الأدبي والقيم الجمالية.

فالفرنسية كما ـ يقول «من أشيع الألسن وأوسعها، بالنسبة لكثرة الكلمات غير المترادفة، لا بتلاعب العبارات والتصرف فيها، ولا بالمحسنات البديعية اللفظية، فإنه خال عنها، وكذلك غالب المحسنات البديعية المعنوية، وربما عد ما يكون من المحسنات في العربية ركاكة عند الفرنسيس، مثلا: لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلا نادرا فإن كانت فهي من هزليات أدبائهم، وكذلك مثل الجناس التام والناقص فإنه لا معنى له عندهم وتذهب طرافة ما يترجم لهم من العربية مما يكون مزينا بذلك» (ص ٥٩/٦٠)

والفرنسية مدخل رفاعة إلى «العلوم والفنون المفقودة»، ومن الطبيعي أن ترتبط هذه العلوم والفنون في فكره باللغة التي تعرف بها عليها، وأن يرى في الفرنسية أداة ووسيلة طيعة لنقل هذه العلوم وشرحها، وليس غريبا أن يتأمل رفاعة قضية «اللغة» من الوجهة الوظيفية أي كأداة «للعلوم النقلية» وكوسيلة من وسائل الاتصال ونقل المعلومات:

«ومن جملة ما يعين الفرنساوية على التقدم في العلوم والفنون سهولة لغتهم وسائر ما يكملها، فإن لغتهم لا تحتاج إلى معالجة كثيرة في تعلمها، فأي إنسان له قابلية وملكة صحيحة يمكنه بعد تعلمها أن يطالع أي كتاب كان، حيث إنه لا التباس فيها أصلا، فهي غير متشابهة. وإذا أراد المعلم أن يدرس كتابا لا يجب عليه أن يحل ألفاظه أبدا، فإن الألفاظ مبينة بنفسها.

وبالجملة فلا يحتاج قارىء كتاب أن يطبق ألفاظه على قواعد أخرى بدائية في علم آخر، بخلاف اللغة العربية مثلا، فإن الإنسان الذي يطالع كتابا من كتبها في علم من العلوم يحتاج أن يطبقه على سائر آلات اللغة، ويدقق في الألفاظ ما أمكن، ويحمل العبارة معاني بعيدة عن ظاهرها» (ص ١٣١).

«وأما كتب الفرنسيس فلا شيء من ذلك فيها، فليس لكتبها شروح ولا حواش إلا نادرة ... فالمتون وحدها من

---

٣٢) المرجع السابق، ص ٤١

٣٣) من الأبحاث الرائدة في هذا المجال بحث الدكتور جمال الدين الشيال «تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي» مصر ١٩٥١ ورسالة الدكتورة لطيفة الزيات «حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر ما بين ١٨٨٢ ـ ١٩٢٥ ومدى ارتباطها بصحافة هذه الفترة» (رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة القاهرة، كلية الآداب يونيو ١٩٥٧)

باريس . كشك المزور

أول وهلة كافية في إفهام مدلولها ، فاذا شرع الإنسان في مطالعة كتاب في أي علم كان تفرغ لفهم مسائل ذلك العلم وقواعده من غير محاكة الألفاظ ، فيصرف سائر همته في البحث عن موضوع العلم ... من غير أن ينظر إلى إعراب العبارات ، وإجراء ما اشتملت عليه من الاستعارات والاعتراض بأن العبارة كانت قابلة للتحسين وقد خلت عنه ، وأن المصنف قدم كذا ، ولو أخره كان أولى ... ونحو ذلك » (ص ١٣١/١٣٢)

يعيب رفاعة على معاصريه من أهل العربيـة الاستغراق في تقصي « المبنى » دون « المعنى » ، فهم يقرؤون من أجل « محاكة الألفاظ » ومن أجل التصويب والتخطئة حسب قواعد الصنعة المعيارية ، ومن أجل التجريح والمماحكة ، ومن ثم انحصر الفكر والعلم في قيود اللغة وأحكامها النمطية ، وفي دائرة الجدل اللفظي والذهني ...

وهكذا أبرز هذا الاحتكاك الحضاري قضية اللغة والعلم وقضية تراكم التراث النحوي العربي واستقلاله عن الحاجات التعليمية وعن حاجات الاستخدام العملي.

ويتطرق رفاعة إلى ما كان راسخا في عصره - وما زال من مقومات الفكر السلفي - بأن لا علم بدون معرفة اللغة العربية ، فيشير إلى أن لكل لغة « أجروميتها واصطلاحها » :

« . فحينئذ ليست اللغة العربية هي المقصورة على ذلك ، بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك ...

فمن الجهل أن يقال إنه (العالم بلغة أخرى) لا يعرف شيئا بدليل جهله باللغة العربية .. » (ص ٦١).

فالعلم - كما يقول - هو « الملكة ولا يرتبط بلغة بعينها . » (ص ٦١).

وتدفعه خبرته العلمية الوضعية الجديدة إلى نقد ما يسمى بعلوم العربيـة ، وإلى الشك فيما يضفى على هـذه العلوم من أهمية بالغة :

« والظاهر أن هذه العلوم جديرة بأن تسمى مباحث علم

باريس. المعرض الدائم

العربية فقط، فكيف يكون كل من الشعر والقريض والقافية علما مستقلا برأسه وكل من النحو والصرف والاشتقاق علما رأسه ...» (ص ٦١).

والواقع أن كتاب «الرحلة» يشكل نموذجا أدبيا فريدا عظيم الدلالة إذ يجمع بين التأليف والترجمة. ومن الترجمات المباشرة مواد الدستور الفرنسي التي أشرنا إليها والنبذة المعنونة «بنصيحة الطبيب»، وبعض الرسائل الموجهة إلى رفاعة وغير ذلك من فقرات أخرى قصيرة متفرقة مأخوذة عن الصحف الفرنسية وغيرها من المراجع.

ويواجه رفاعة في هذه الترجمة الحضارية - كما أشرنا - صعوبات جمة، سواء في النقل المباشر عن الفرنسية أو في «وصف» الظواهر ومشاهد الحياة الغربية، وفي تقديم العلوم والفنون الجديدة. ويفسر الأستاذ محمد خلف الله هذه الصعوبات مشيرا إلى أن المؤلف قد أخذ نفسه في كتاب الرحلة بـ«سلوك طريق الإيجاز وارتكاب السهولة في التعبير حتى يمكن لكل الناس الورود على حياضه» (ص ٥) ولهذا لم يتقيد أحيانا بسلامة الأسلوب العربي، ولم يلتزم أوضاع اللغة الفصيحة، ولكنه وجه همه إلى أن يرسم صورة واضحة مفهومة مما رأى وحصل وأن يزيد في ثروة قومه الثقافية والاجتماعية ... (ص ١٥).[٣٤] ولا شك في بواعث رفاعة التنويرية والتعليمية، بل هي عصب كل ما خطه من مؤلفات. وكتاب الرحلة بطبيعة موضوعه موجه إلى جمهور عام، أو بتعبير العصر إلى الخاصة و«العامة» على حد سواء. ولكن من العسير أن نصدق أن رفاعة وهو الشيخ الأزهري قد تجاوز عن قصد «أوضاع اللغة الفصيحة». ثم إن هذا التفسير الاعتذاري لا يوضح لنا

---

٣٤) محمد خلف الله أحمد، معالم التطور الحديث في اللغة العربية وآدابها الجزء الأول - القاهرة ١٩٦١ ص ١٥
ولا يختلف تفسير الأستاذ عمر الدسوقي عن ذلك كثيرا (انظر «محاضرات عن نشأة النثر الحديث وتطوره»، القاهرة ١٩٦٢، ص٢٨).

...عة الصعوبات التعبيرية التي واجهت المؤلف في هذه المرحلة المبكرة من النقل الحضاري.
ولهذه المشكلة شقان مترابطان: أولا لغة التأليف المألوفة في عصر رفاعة، وثانيا الموضوع الذي يتناوله رفاعة، وهو موضوع جديد غير مألوف في الكثير من جوانبه على وسائل التعبير التقليدية وأساليبه في عصره.
وأكثر ما نلمس أساليب الفصحى التقليدية (أساليب الإنشاء) في كتاب الرحلة في المقاطع «التعبيرية» و«الإيحائية»، أي في تلك التي تفيض فيها مشاعر الكاتب فيستفيض فيها في الحديث، وفي تلك التي يعبر من خلالها عن موقفه من المشاهدات والأحداث. وفي الفقرات التي يتوجه فيها بحديثه إلى القارىء منبها أو داعيا، شارحا أو مؤكدا. في هذه المقاطع تأخذه نزعة البيان والإفصاح، فيجنح إلى السجع ويحفل بالمحسنات البديعية، وكثيرا ما ينتقل الحديث في هذه الفقرات من النثر إلى الشعر للبيان أو التثبيت.
أما في المقاطع «الوصفية» من الكتاب فنلمس بوضوح تأثير العامية في الألفاظ والتراكيب. وليس هذا غريبا على لغة التأليف في عصر رفاعة وفي العصور السابقة عليه. ويكفي أن نتصفح تاريخ الجبرتي حتى نتبين ما اتسمت به لغة النثر في ذلك العصر من تداخل ألفاظ العامية وقوالبها في أساليب الفصحى ومن ضعف الحس اللغوي وعقمه، وقد وصُف أسلوب الجبرتي بأنه أسلوب شعبي يقترب من «اللغة الدارجة في بعض الظروف» وهو «يرسل الكلام إرسالا كما أرسلته العامة أو صاغته الحادثة»[٣٥]
فالجبرتي، رغم أنه من علماء زمانه ومن حملة الذوق الفني والأدبي في عصره، يجري قلمه دون تحفظ أو حرج بما تأتي به الحوادث والوقائع اليومية، متمثلا حس العامة بها، مفعلا عما تحمله من خير أو شر ومستخدما ألفاظ وتراكيب العامية والتركية وإن ارتفع في بعض الفقرات، خاصة في «التراجم» إلى الفصحى[٣٦] (ومن العسير أن نتخيل سفر الجبرتي وقد صب ما يحويه من «جليل الأمور ووضيعها» ومن أخبار الخاصة والعامة في قوالب النثر الفني حينئذ دون أن يفقد أهم السمات التي جعلت منه مرجعا فريدا يصور حياة عصره أصدق تصوير).
كان هذا «الأسلوب الشعبي» أو هذا الأسلوب الذي يميل في جوهره إلى العامية وإن ارتفع في الظاهر أو ارتفع أحيانا إلى الفصحى هو الأسلوب الطبيعي المألوف لتناول شؤون الحياة الجارية في عصر الجبرتي وفي القرون السابقة عليه[٣٧]. فاللغة الرسمية أي لغة الدواوين هي التركية، والفصحى هي لغة العلوم الأزهرية ولغة النظم ولغة الرسائل والمحاورات الإخوانية (من تهنئة أو تعزية ومن عتاب أو مدح وما إلى ذلك) أما لغة الحياة والاحتياج فهي الدارجة. بمعنى آخر: إن تأثر رفاعة في «كتاب الرحلة» بأساليب العامية أمر طبيعي، وليس مرده سعي المؤلف إلى التيسير وإن صح هذا المسعى. على أن رفاعة بمحاولته تطويع اللغة للتعبير عن الحياة اليومية وعن المظاهر الحضارية وعن المعاني والمقاصد الجديدة، وبمحاولته تقريبها إلى الفهم العام يضع أولى لبنات النهضة اللغوية والأدبية الحديثة وراءه بالفعل في «كتاب الرحلة» بفضل هذا الجهد وبفضل المادة الجديدة التي يعرضها يتخلص إلى مدى بعيد من افتعال النثر الشائع والتوائه في عصره.
ولعل الهوة العميقة التي تفصل موقف الاتصال الاجتماعي أو اليومي عن موقف الاتصال بالفصحى هي التي دفعت رفاعة في أحد مؤلفاته التالية إلى القول بأنه لا مانع «أن يكون

---

٣٥) انظر مقدمة «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» تحقيق وشرح حسن محمد جوهر وعبد الفتاح السرنجاوي والسيد إبراهيم سالم، الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٨، ص ٨ - ٩.

٣٦) لم تدرس حتى الآن لغة الجبرتي دراسة شاملة وما زالت المحاولة الأولى في هذا الباب من أهم المحاولات وإن اقتصرت على المفردات
Alfred von Kremer, Beiträge zur arabischen Lexikographie, Wien 1883/84

٣٧) انظر مثلا كتاب الشيخ عبد الله الشرقاوي، شيخ الجامع الأزهر، المسمى «تحفة الناظرين في من ولي مصر من الولاة والسلاطين» الذي وضعه عقب خروج الحملة الفرنسية من مصر وهو مؤلف في التاريخ ويبين بوضوح كيف استعصت لغة التأليف في غير موضوعات الفقه والدين.

لها (للغة الدارجة) قواعد قريبة المأخذ تضبطها وأصول على حسب الإمكان تربطها ليتعارف أهل الإقليم حيث نفعها بالنسبة اليهم عميم، وتصف فيها كتب المنافع العمومية والمصالح البلدية، وأما الزينة الحقيقية للدول الإسلامية ... فهي معرفة لسان العرب الصحيح والحصول على ملكة التكلم بكلامه الفصيح »[٣٨].

اللغة في منظور رفاعة الجديد ليست غاية، وإنما أداة، أو كما يقول «آلة للعلوم الحقيقية، عقلية أو نقلية»[٣٩]. ويرى رفاعة أن « صناعة » الفصاحة والبلاغة من « أشرف الفضائل وأعلاها درجة » (ص ٣، ٤) ويضيف قائلا:

« والمنثور منها أشرف من المنظوم، لأن الإعجاز إنما اتصل بالمنثور دون المنظوم وأرباب النظم أكثر من كتاب النثر ... وليس ذلك إلا لوعورة مسالك النثر وبعد مناله ... »[٤٠]

هذا الحديث هو أيضا صدى للحاجات الجديدة التي تلح على رفاعة. فلا حاجة للنهضة التي يعبر عنها نظام محمد علي إلى صناع النظم، وإنما حاجتها إلى المترجمين والكتاب القادرين على نقل ونشر العلوم والمعارف الجديدة وبالتالي إلى إحياء اللغة. ولذا يقول رفاعة أيضا إن « الكتابة غير معرفة النحو والعربية »[٤١]، فمن يحترف « الكتابة والإنشاء » « مكلف أن يخوض في كل معنى من المعاني لأن كلامه يمر على أسماع شتى، من خاصة وعامة، وذوي أفهام ذكية، وينبغي أن تكون مفردات ألفاظه مفهومة لأنها إن لم تكن كذلك، فلا تكون فصيحة، وأن تكون مركباته مما تفهمه الخاصة والعامة، ما لم يكن مقصودا للخاصة، فإنه يتفاوت بدرجات من خوطب به »[٤٢].

وهكذا تبرز قضية اللغة وقضية الازدواج اللغوي في العربية لأول مرة في العصر الحديث وتدخل دائرة الوعي العربي في صورتها الجديدة تحت إلحاح حاجات العصر والنهضة. وواضح من الاقتباسات السابقة أن رفاعة لا يواجه هذه القضية من منظور نظري، وإنما من خلال الممارسة، تدفعه إليها الحاجة إلى نقل « العلوم والفنون والصنائع » والحاجة إلى نشر هذه المعارف بين أبناء الشعب عامة. فرفاعة لا يعرف القليل أو الكثير عما سمي فيما بعد بقضية « اللغة العربية بين خصومها وأنصارها ».

ونلخص ما سبق فنقول: إن الكثير من الميادين التي يتطرق اليها رفاعة في « تلخيص الابريز » من ميادين العامية، أي من تلك التي اقتصر التعبير عنها في العربية أو كاد التعبير عنها يقتصر منذ قرون طويلة على العامية (كالموضوعات المتعلقة بالملبس والمسكن وأمور الحياة اليومية)، هذا إلى جانب الكثير من الظواهر الجديدة الغريبة على لغة التعبير الفصحى والدارجة على حد سواء (كالنظام السياسي الدستوري ومصطلحات العلوم والفنون ومظاهر الحضارة الحديثة).

وقد سلك رفاعة في سبيل تذليل هذه الصعوبات (في « تلخيص الإبريز ») مسالك عدة، فاستعان على ذلك بالألفاظ العربية القديمة وباشتقاق الكلمات وبالتعريب عن الفرنسية، واستخدام ما هو شائع متداول في عصره من ألفاظ معربة، وبالنقل عن العامية وكثيرا ما كان يلجأ إلى وصف المقصود بالمصطلح الأجنبي دون أن يضع مقابلا له[٤٣].

ومهما كان الأمر، فكتاب الرحلة يقوم على الإنشاء والترجمة في نفس الوقت، ويفتح للغة ميادين الاجتماع والعلوم، هذه الميادين التي هجرتها منذ قرون، ويؤكد تحت تأثير العلوم الوضعية والمعارف الجديدة أن اللغة وسيلة لا غاية تقصد لذاتها، وإن لم يتحرر المؤلف كلية من قيود

---

٣٨) أنوار توفيق الجليل في أخبار مصر وتوثيق بني اسمعيل، الجزء الأول، القاهرة ١٨٦٨، ص ٥١٥

٣٩) المرشد الأمين ـ الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٤٢١

٤٠) المرشد الأمين ـ الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٤٠٣.

٤١) المرشد الأمين، ص ٤٠٢

٤٢) المرشد الأمين، ص ٤٠٤/٤٠٥

٤٣) انظر تفصيل ذلك في كتاب « رفاعة رافع الطهطاوي » تأليف أحمد أحمد بدوي، القاهرة ١٩٥٩، الطبعة الثانية ص ٢٦٣ ـ ٢٩٥، وكذلك في مقال

J Heyworth-Dunne, Rifā'ah Badawī Rāfi' aṭ-Ṭahṭāwi, BOAS, Vol 10, Part 4, pp 406–415

...ق الأدبي التقليدي في عصره. ومن الواضح أن دوافع رفاعة هي دوافع تربوية تنويرية، فهو يضع كتابه ـ كما يقول في المقدمة ـ لكل الناس. ولا غرو فأهم ما تبرزه وتعبر عنه هذه الترجمة الحضارية التي يقدمها رفاعة في «كتاب الرحلة» هو الحاجة إلى تخطي الموانع والحواجز الرهيبة التي تفصل بين الخاصة والعامة، وبالتالي الحاجة إلى تخطي تلك الدائرة المغلقة التي مورس فيها العلم في المعاهد الدينية بعيدا عن مجالات الحياة وتخطي الحيز الضيق الذي اقتصر عليه العلم في الشرق.

المظاهر الحضارية:

في «تخليص الإبريز» ينتقل المؤلف من موضوع إلى موضوع ومن فن إلى فن ومن ظاهرة إلى أخرى، وحين ينتهي إلى «الخاتمة» نحس أن «كتاب الرحلة» لم ينته بعد، وكأنه مقدمة لسفر كبير. فأكثر ما يطالعنا في «كتاب الرحلة» هو طموح المؤلف الموسوعي أو شبه الموسوعي.

رفاعة في الأعم أشبه بسائح يمر في أروقة معرض أو متحف من المتاحف، ولكثرة ما تقع عليه العين من «عرائب وعجائب» لا يسعه أو ليس بوسعه إلا أن يقتنص منها الأسماء والعناوين وأن يلحق بها بعض الشروح. فهو يملأ صفحات طويلة من مؤلفه بقوائم لفروع العلم والمعرفة (ص ١٠/١١، ص ١٨٨) وبأسماء المعاهد والجمعيات العلمية والأدبية (ص ١٣٨-١٤٣) وأسماء المكتبات والمتاحف والحدائق العامة (ص ١٣٤/١٤٥) ودور «الملاهي» (ص ٩٦/٩٧) ووسائل الاتصال والمواصلات (ص ١٢٥) ... إلى غير ذلك من الأسماء والمصطلحات والإشارات والنبذ والإحصاءات[٤٤] ويقول رفاعة في ذلك:

«وبالجملة فلا يمكن وصف مدينة باريس مع تفصيل علومها وفنونها إلا أنه يمكن التعبير عن ذلك إجمالا كما ذكرناه» (ص ١٤٦).

ويقدم رفاعة لما يعرضه من المظاهر والظواهر ويعلق عليها بعبارات متشابهة تكاد تسير على نمط واحد. مثال ذلك

«فإذا نظرت بعين الحقيقة رأيت سائر هذه العلوم المعروفة معروفة تامة لهؤلاء الإفرنج ناقصة أو مجهولة بالكلية عندنا، ومن جهل شيئا فهو مفتقر لمن أتقن ذلك الشيء» (ص ١٢).

«اعلم من المركوز في أذهان هؤلاء الطوائف محبة المكسب والشغف به ... ثم إن أعظم التجارات وأشهرها في باريس معاملات الصيارفة (ص ١٢٣).

«ولنذكر مجامع العلماء والمدارس المشهورة وخزائن الكتب ونحو ذلك لتعرف به مزية الإفرنج على غيرهم ...» (ص ١٣٤)

«ومن الأشياء التي يستفيد منها الإنسان كثير الفوائد الشاردة، التذاكر اليومية المسماة الجرنالات جمع جرنال ...» (ص ١٤٤)

والمنظور الذي يوجه رفاعة في عرضه لأوجه المدنية الأوروبية هو غياب هذه الأوجه أو ما هي عليه في مصر وما يجب أن تكون عليه، أو هو ما هو شائع عنها من أحكام خاطئة. وهو ينظر إلى الحضارة الأوروبية **كمجموعة من المظاهر الحضارية**، وتعليله لها تعليل عام، لا يتجاوز عادة السمات إلى تحليل المقومات والبنى الاجتماعية، على أنه يأخذ منها موقف الناقد الاجتماعي وموقف المتأمل في أسباب الرقي والتأخر، ويقيسها في النهاية بموازين المصلحة العامة ومعايير الأخلاق.

والصورة التي تنطبع في ذهن رفاعة عن المجتمع الفرنسي ـ بالمقارنة بالمجتمع المصري ـ هي صورة مجتمع حركي علماني متعدد المظاهر، لا يرتكز إلى الموروث ولا يكتفي بالموجود، ولا يقوم على التسلط، وليست الحدود فيه بين الخاصة والعامة ـ الحدود الثقافية والاجتماعية والمادية ـ حدودا فاصلة قاطعة.

ومن أركان هذا المجتمع النظام السياسي الدستوري

٤٤) تبدو جاذبية الأرقام والإحصاءات على الرحالة العرب إلى أوروبا في القرن الماضي بصورة أوضح من كتاب فارس الشدياق «كشف المخبا عن فنون أوروبا» (١٨٥٤).

ومؤسسات الرعاية الاجتماعية والصحية. ولكن هذه الصورة يشوبها الكثير من الطلال، فباريس وإن كانت ـ كما يقول رفاعة ـ «أحكم سائر بلاد الدنيا» و «أثينة الفرنساوية» إلا أنها «كباقي مدن فرانسا وبلاد الإفرنج العظيمة مشحونة بكثير من الفواحش والبدع والاختلالات» (ص ٥٧).

وعلى الرغم من تقدم الفرنسيين في العلوم التطبيقية، إلا «أن لهم في العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية» (ص ١٣١). وعلى هذا النحو يقيد رفاعة «أحكامه الحماسية».

مظاهر الحضارة والتقدم هي أيضا في منظور رفاعة من أسباب الحضارة والتقدم. ويميل رفاعة إلى إرجاع الكثير من هذه المظاهر إلى الخصائص والسمات النفسية للشعب الفرنسي مثل الغرام بالحرية والميل إلى التغيير والجد في الكسب وحب المعرفة:

«ثم إن الفرنسيس يميلون بالطبيعة إلى تحصيل المعارف ويتشوقون إلى معرفة سائر الأشياء، فلذلك ترى أن سائرهم له معرفة مستوعبة إجمالا لسائر الأشياء، فليس غريبا عنها، حتى إنك إذا خاطبته تكلم معك بكلام العلماء، ولو لم يكن منهم. فلذلك ترى عامة الفرنساوية يبحثون ويتنازعون في مسائل عويصة . » (ص ١٣٢)

والفرنسيون بالقياس يبحثون في أصول الأشياء ولا يعرفون الاكتفاء والتوقف:

«وليسوا أسراء التقليد أصلا، بل يحبون دائما معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه، حتى إن عامتهم أيضا يعرفون القراءة والكتابة، ويدخلون مع غيرهم في الأمور العميقة ...» (ص ٥٣).

وتختلف المكانة الاجتماعية للصناع والحرفيين في فرنسا عنها في مصر:

«وسائر العلوم والفنون والصنايع مدونة في الكتب، حتى الصنايع الدنيئة فيحتاج الصانعي بالضرورة إلى معرفة القراءة والكتابة لإتقان صنعته، وكل صاحب فن من الفنون يجب أن يبتدع في فنه شيئا لم يسبق به أو يكمل ما ابتدعه غيره ...» (ص ٥٢).

وبالمثل فمفهوم العلم ولقب عالم يختلفان في فرنسا عنهما في الشرق الإسلامي.

«ولا تتوهم أن علماء الفرنسيس هم القسوس لأن القسوس إنما هم علماء في الدين فقط. وقد يوجد من القسوس من هو عالم أيضا ... وإذا قيل في فرنسا هذا الإنسان عالم لا يفهم منه أنه عالم في دينه بل أنه يعرف علما من العلوم الأخرى ...» (ص ١٣٣)

ويلم رفاعة بشيء من أخلاقيات المجتمع البورجوازي الصاعد في فرنسا وجنوحه إلى الحرص الشديد والاقتصاد وسعيه الدائب إلى التوسع «ومضاعفة الثروة». وبعده عن الإسراف في المظهر. ويقول رفاعة في شيء من الدهشة عن هذه البورجوازية الفرنسية.

إنهم رغم غناهم «لا يرضون بقول الشاعر:

ولا فخر إلا بالنوال وبالعطا ... وليس بجمع المال عز ولا فخر

بل يحرصون على الأموال ويسلكون سبيل الحرص، زاعمين أنه يزيد في الأرزاق، ولا يقتدون بقول الشاعر:

وليس يزاد في رزق حريص
ولو ركب العواصف كي يزادا»
(ص ١٢٦/١٢٧)

وإن اختلف مفهوم هذه البورجوازية عن المفهوم العربي المتوارث، فإن رفاعة في النهاية لا يسعه إلا أن يسجل إعجابه ببعد رجال الدولة في فرنسا عن الإسراف في المظهر و «عدم تعلقهم بالأشياء المقتضية للمصاريف» (ص ١٣٧)، ويوجه نقده في هذه الفقرة صريحا: «فانظر الفرق بين باريس ومصر حيث إن العسكري في مصر له عدة خدم» (ص ١٢٧).

المجتمع الفرنسي أو الباريسي ـ كما يراه رفاعة ـ مجتمع دنيوي، «ليس له من دين النصرانية غير الاسم» (ص ١٢٨)، وفي هذا الإطار يضع رفاعة الفنون الأوروبية من مسرح

الشرفة الخارجية (تراس) لمقهى على شارع رئيسي حوالي عام ١٨٦٩

وموسيقى ورقص ويفسرها. ولكي يقدم رفاعة فنون المسرح يؤكد أن لها مقاصد تربوية وتعليمية:

«اعلم أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة المعايشة لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم في الأمور الدنيوية واللهو واللعب، ويتفننون في ذلك تفننا عجيبا.

فمن مجالس الملاهي عندهم محال تسمى التياتر، بكسر التاء المشددة وسكون التاء الثانية، والسبكتاكل وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرا عجيبة ... فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها من المبكيات» (ص ٩٥)

فنون المسرح «هي جد في صورة هزل» وغايتها العبرة والاعتبار. ولا شك أن التأكيد على هذا الجانب يرفع من شأن هذه الفنون ويقدم التبرير الضروري لها في مجتمع يجهل هذه الفنون أو يضعها مواضع المذمومات، على أن هذا هو المدخل العام الذي منه تعرف المثقفون العرب لزمن طويل على الفنون المسرحية والأدبية الغربية والذي برروا به نقلهم لهذه الفنون ومحاكاتهم لها، وإن اختلط التأكيد على المقاصد التربوية أيضا بالتحذير مما قد تحمله هذه الفنون من عناصر الغواية والضلال، أو كما يقول رفاعة نفسه: «ولو لم تشتمل التياتر في فرانسا على كثير من النزعات الشيطانية لكانت تعد من الفضائل العظيمة الفائدة» (ص ٩٧).

يقدر رفاعة من هذه الفنون الغربية أيضا جوانبها الجمالية والفنية:

«واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة»، «ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبديه من التوريات في اللعب وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت لتعجبت غاية العجب» (ص ٩٥/٩٦).

وعن الرقص العربي يقول رفاعة:

«وقد قلنا: إن الرقص عندهم فن من الفنون، وقد أشار اليه

مقهى بلوفار (شارع) مونتمار حوالى عام ١٨٦٩

لمسعودي في تاريخه المسمى: مروج الذهب، فهو نظير
لمصارعة في موازنة الأعضاء ... وما كل راقص يقدر على
:قائق حركات الأعضاء، وظهر أن الرقص والمصارعة
رجعهما شيء واحد يعرف بالتأمل، ويتعلق بالرقص في
رانسا كل الناس، وكأنه نوع من العياقة والشلبنة لا من
لفسق، فلذلك كان دائما غير خارج عن قوانين
لحياء، بخلاف الرقص في أرض مصر فانه من
خصوصيات النساء، لأنه لتهييج الشهوات ...» (ص ٩٨)
يتطرق رفاعة في مجال عرضه لأوجه الحضارة في فرانسا
لى قضية المرأة، فيعرض لأول مرة للمرأة الأوروبية في
مجال العمل والعلم والاجتماع.
قد كتب في هذا المجال الكثير [٤٥]، ولرفاعة دون شك
فضل الريادة في طرح هذه القضية من مختلف جوانبها
تعليم المرأة والاختلاف بين المرأة والرجل ومشكلة السفور
الاختلاط ...)، وعلى الجملة فهو يقدم من خلال
فقرات «كتاب الرحلة» صورة للمرأة الفرنسية يعارض بها
ما هو شائع متداول في الشرق العربي من أحكام
وتصورات عن المرأة الأوروبية والمرأة عامة، ويعلي من
قدرات ومواهب المرأة فهي لا تقل عن قدرات ومواهب
الرجل:

«فإن للنساء تآليف عظيمة، ومنهن مترجمات للكتب من
لغة إلى أخرى مع حسن العبارات وسبكها وجودتها ومنهن
من يتمثل بإنشائها ومراسلاتها المستغربة، ومن هنا يظهر
لك أن قول بعض أرباب الأمثال: جمال المرء عقله
وجمال المرأة لسانها، لا يليق بتلك البلاد فانه يسأل فيها
عن عقل المرأة وقريحتها وفهمها ومعرفتها» (ص ٦٨)

(للمقال بقية، وفيه عرض لكتاب لين عن «المصريين المحدثين»)

---

٤٥) انظر سهير القلماوي. المرأة في مؤلفات رفاعة الطهطاوي، في: مهرجان رفاعة رافع الطهطاوي، القاهرة ١٩٥٨، ص ٤٧-٨٩.
لويس عوض. المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، الجزء الأول «قضية المرأة» القاهرة ١٩٦٢ ص ٧-١٩.
محمود فهمي حجازي. أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي. القاهرة ١٩٧٤، ص ٨٢-٨٩.

خيول من بافاريا ، جنوب ألمانيا ، عن كتاب الأحصنة الملكية من إعداد هنز يواخيم إرملر ، دار نشر بروكمان ميونيخ ١٩٦٦

مـــن عـالم الحصـان

دعـاء حصـان

أعطني ما أطعمه وما أشربه، وتكفل بي، وعندما ينتهي عمل اليوم امنحني المأوى . . . مرقداً نظيفاً، ومكانا في الإسطبل لا يضيق بي. تحدث معي يكن صوتك لجامي، وكن طيبا معي أحدمك بسرور اعظم. لا تشد اللجام دون داع ولا تلجأ الى السوط عندما يصعد بنا الطريق الى أعلى. لا تلكزني عندما أسيء فهمك، ولكن أعطني الوقت لكي أفهمك. لا تعتقد أني أعصاك إدا لم أجب رغاتك. فقد تكون مشدات السرج في غير موضعها أو يكون شيء ما بحوافري. افحص أسناني عندما أرعب عن الأكل فربما يؤلمني أحدها، انك تعرف هذا الألم. لا تحكم الزمام، ولا تقطع ذيلي، فهو سلاحي الوحيد ضد الذباب والبعوض. وعدما تأتي النهاية، يا سيدي العزيز، عندما لا يمكنني أن أكون نافعا لك، لا تتركني للجوع والبرد، ولا تبعني. لا تعطني لسيد غريب يعذبني ببطء حتى الموت ويدعني أهلك جوعا. كن عطوفا معي، سيدي ومولاي، وهيء لي موتا سريعا رحيما، يكافئك الله على صنيعك في الدنيا والآخرة. اسمع مني هدا الرجاء، ولا تعتقد أني يعورني التبجيل عندما أدعو باسمه، ذلك الذي ولد في إسطبل (يقصد السيد المسيح) . . . آمين!

(من إسطبل قديم في إنجلترا)

برنهـارد گچيمـيك

سيكولوجيـــة الحصان

الحصان هو الحيوان المنزلي الوحيد ـ بعد الكلب ـ الذي يستفيد الإنسان من قواه العقلية والنفسية، ومع أن الإنسان يعيش مع الحصان منذ آلاف السنين، فإنه لم يهتم بسيكولوجيته، وحالته النفسية.

وفي الكتب الشهيرة لترويض الحصان، الصادرة في القرن الـ١٨، لا نجد سوى إرشادات وتعليمات تتضمن كيفية تعليم الحصان الركض والساق، وتثقيفه ثقافة جسمية صحيحة.

كذلك كان الحال فيما يتعلق بتدريب الحصان عسكريا في القرن الماضي، حيث كانت له أهمية كبرى في الجيش العصري في ميدان القتال.

في عام ١٩٠٤ أثار الحصان الذكي المسمى «هانس» لصاحبه: فون أوستن Von Osten، دهشة الناس في ألمانيا وغيرها.

نعم، إنه لم يكن يستطيع القراءة والحساب، والإجابة على الأسئلة، إلا أنه تعلم لغة ضرب الحوافر على الأرض. تعلم هذا الحصان من صاحبه فون أوستن بواسطة التربية المتقنة، أن يفهم الإشارات، فيضرب بحوافره على

أحصنة عربية عن كارل ر رسوان وارسولا حوتمان أحصنة عربية دار نشر هرلوب بمدينة فينتر تور سويسرا (بدون سنة)

[illegible]ض، حسب رغبته، وعدد المرات التي أوعز بها إليه.

[illegible]ـهة يملك أحصنة السيد كرال كراللKarl Krall التي [illegible] يريد تعليمها الكتابة الغوطية، وقراءة الحروف اللاتينية، واليونانية، وفهم الألمانية، والفرنسية، وحل المكعبات.

°

تتابع الاهتمام بالحصان، سيما بعد أن أصدر السيد كرالل عام ١٩١٢ كتابا عن «الأحصنة المفكرة» وحالاتها النفسية.

ثم صدر كتاب مادايMaday: «علم نفس الأحصنة وترويضها»، ثم كتاب الدكتور أميل هاوك Emil Hauck: «السلوك النفسي للحصان والكلب»، وقد صدر عام ١٩٢٨.

ولكن هذه الكتب لم تكن كتبا نقدية ولا علمية، وإنما تضمنت ملاحظات شخصية، ونوادر عن الحصان، فالمؤلفون لم يأخذوا بعين الاعتبار الطرق النقدية، التي اهتم العلم الحديث بتطبيقها في أبحاث السلوك.

وبما أنني منذ صغري مع الحصان وركضه، ولي معه بحكم مهنتي علاقات كثيرة، حاولت أن أتعرف على نفسية الحصان عن طريق التجربة.

لكي يفهم الإنسان: كيف يبدو العالم للحصان. وبالتالي: في أية بيئة يعيش الحصان، يجب أن يدرس أولا حواس الحصان، وطائفها، وقدراتها.

رؤية الألوان:

تكرر المؤلفات الحديثة أن الحيوانات المتطورة تطورا عاليا، لا تستطيع أن ترى الألوان، ولا أن تميز لونا عن لون، فهي عمياء عن الألوان. والواقع أن هذا غير صحيح، إلا أنه توجد بعض الحيوانات من هذا القبيل، كالحيوانات الليلية التي ليلها نهار، ونهارها ليل، كالوطاويط (الخفافيش) مثلا، وأصناف القرود، أي القرود البداية، فهي لا ترى الألوان.

ولمعرفة قدرة الحشرات والسمك والحيوانات الثديية، على رؤية الألوان، أجريت تجارب، فوجدت لديها القوة على تمييز الألوان بشكل ضئيل.

ويوجد قسم قليل من الحيوانات التي لديها هذه القوة، فالقرود مثلا تستطيع رؤية الألوان ببراعة، بل إن بعضها مثل الشيمبانزي: يفوق الإنسان في هذا المجال إلى درجة ما. أما بقية الحيوانات فقدرتها مقصورة على بعض الألوان، منها مثلا الفأر، والجرذون، والقنفذ، والسنجاب، والأرنب، والقطة، والكلب. على أنها تختلف فيما بينها، من حيث نوعية هذه القدرة.

°

لقد أجريت أبحاثا عن الأحصنة بالذات لأعرف: هل تستطيع رؤية الألوان أم لا؟

روضتها أسابيع عديدة، وربيتها تربية خاصة. صففت مجموعة من ٦ ـ ١٠ صناديق خشبية مملوءة بالعلف، ثم وضعت عليها لافتات مختلفات الألوان: أبيض ناصع، وأبيض غامق، ورمادي، وأبيض أسود، وأسود خفيف، وأسود غامق، وهكذا . . . ثم وضعت على أحدها لافتة لامعة صفراء، ثم لامعة حمراء. وهكذا ألوانا صارخة، وربيت الحصان وعلمته أن يأخذ علفه من الصندوق الذي عليه اللافتة الصارخة اللون، حتى استطاع هو بمفرده بعد ذلك أن يميز اللافتة ويقبل عليها وحده ليتناول علفه.

لقد ميز الحصان لونا عن لون، وكان أصعب لون عليه هو اللون الأحمر، فقد كان يكتشفه بصعوبة، وكان اللونان: الأزرق والأخضر عليه سهلا، والأصفر أسهل. ولكي تكون التجربة صحيحة تماما، غيرت الألوان الصارخة التي عرفها الحصان، فمرة جعلت اللون أصفر صارخا، ومرة أصفر عاديا، ثم أصفر خفيفا، وهكذا اللون الأحمر والأخضر. ومع أن الامتحان كان شاقا، فقد نجحت الأحصنة فيه، فإنها اكتشفت دائماً هدفها، واتجهت إلى الصندوق المطلوب. وكما قمت أنا بهذه التجارب مع

الحصان، قام زملائي بتجارب في حديقة الحيوانات بفرانكفورت على البقر والزرافة.

أجريت بعدئذ تجربة أخرى: صغرت اللافتات أكثر فأكثر حتى أصبحت كأنها خطوط رفيعة ملونة، وأبعدت الأحصنة أمتاراً كثيرة عن الصناديق في تقاطع الطرق، لألاحظ: هل تتجه إلى الملون أو الرمادي. وبهذا استطعت أن أعرف قوة الرؤية عندها.

ه

يزعم هواة الخيل أن الأحصنة لها عيون مكبرة، فهي ترى الأشياء أكبر من أحجامها الحقيقية، ولهذا فهي تخاف من مرئياتها المكبرة في عيونها. وهذا زعم باطل لأن بناء العين وتركيبها وحجمها، كل دلك غير مهم، فالعمل الحقيقي في ميدان الرؤية للمخ، فهو الذي يركز ويصور والعين واسطة لا عبر. والدليل على ذلك أن الحيوان لا يستطيع العيش ما لم يكن هناك عمل منسق بين المخ والعين.

أثبتت الأبحاث التي قمت بها أن قوة الرؤية عند الحصان أقل منها عند الإنسان، ولكن هناك صفات جامعة بينهما في مجال الرؤية، فهناك أشياء تكون نسبة الرؤية عندهما فيها سواء، فاللون الأصفر عند الاثنين أوضح وأظهر من الأزرق.

هذه الأبحاث حول رؤية الألوان، وقوة الرؤية، نشرت في مجلة «سيكولوجية الحيوان ٢٣/٩»

عندما طلب إسكندر الكبير في مدينة أفسس Ephesus أن يرسمه الرسام Apelles، على حصانه Bucephalos، ورسمه، لم يعجبه الرسم، ولهذا طلب أن يمر الحصان أمام الرسم، ليتمكن الرسام من كشف أخطائه. ولما رأى الحصان رسمه صهل، إعجاباً بالرسم، فقال الرسام: أيها الملك، إن حصانك يفهم فن الرسم أكثر منك.

وبعد تجاربي الكثيرة ثبت أن صهيل حصان إسكندر الكبير ليس دليلا على جودة الرسم. فالحصان لا يستطيع معرفة الرسوم والحكم عليها بالصهيل.

لقد أحببت أن أجري بحثاً عما إذا كانت الأحصنة تستطيع معرفة تماثيل لها أو صور مجسمة.

إن هذا البحث طبعا صعب جداً، لأن المرء لا يستطيع أن يسأل الحصان عن رأيه، ولكن يستطيع أن يصل الى النتيجة عن طريق رد فعل الحصان في هذا الموقف. هل يسكت، أو يصهل، أو يرفس.

إن هذا الموقف يسمى في التعبير الشعبي، موقف راكب الدراجة (من فوق يحدودب ومن تحت يدوس) أي موقفان مختلفان، فراكب الدراجة ينحني من فوق مطيعا، ويدوس من تحت أبيا، وكذلك موقف الحصان، فقد يظهر منه شيء كأنه راص مسرور، وقد يكون خلاف ذلك.

لهذا جلبت ٣٦ حصانا، وجعلتها أزواجاً من غير معرفة سابقة بينها، فكان كل حصان يرفع رأسه، ويصلب أذنه تجاه الحصان الآخر، وكان ـ غالبا ـ يتشمم أنف الآخر ثم ذنبه ومواضع أخرى من جسمه، ولكن بعد ذلك حصل بينها تعارف وتآلف.

ثم أحضرت أكثر من مئة حصان، وجلبت أيضا حصاناً صناعياً (جلد حصان مملوءاً)، وصور أحصنة كبيرة، وجعلت كل حصان حقيقي يرى الحصان الصناعي والصور، فوجدت أنها تقف إلى جانب الحصان الصناعي وتعامله كالحصان الحقيقي. وحين كنت أضرب أحد الأحصنة بالسوط لزجره ونهره عن العلف بغية إغاظته وإغضابه، كان يصهل ويعصب، ويضرب الحصان الصناعي، ويعضه ويرميه، كما يفعل الإنسان تماماً عندما يغضب ويثور على الآخرين.

هكذا كان سلوك الخيل مع «الحصان المجازي»: تشمه وتلاعبه. أما الذكور منها فقد حاولت أن تركبه، كأنه فرس حقيقية. فلا فرق ـ إذن ـ عند الخيل بين صور الأحصنة التي صورت جيداً، والتي صورت رديئاً. ولا تهتم الخيل بصور من غير جنسها، كالكلاب مثلا، فعند عرضها عليها لم تبال بها، عدا البعض الذي كانت له ألفة سابقة مع الكلاب. ولو رأى رسام إسكندر هذه

الموقف، يخاب أمله، فالخيل لم تميز الصورة من [illegible]، ولم تستطع أن تحكم على الصورة الجميلة أو القبيحة. (مجلة سيكولوجية الحيوان ٥/٤٦٥)

ثم أجريت بحثاً في تانزانيا بأفريقيا على الحمير: صنعت حماراً وحشياً صناعياً محشواً، ووضعته بين الحمير الوحشية، فكان سلوك الحمير معه كسلوك الأحصنة مع الحصان الصناعي: شمته، وتعرفت عليه. (مجلة سيكولوجية الحيوان ١٧/ ٣٥١ - ٣٥٧)

وللحصان صفة خاصة يخاف منها الإنسان، هي «الهيجان»، فالحصان الهائج قد يقتل الإنسان، وحتى الآن تقع حوادث عديدة من هذا القبيل، يذهب ضحيتها أناس كثيرون بين جرحى وقتلى.

لم يكن البحث عن هذه الصفة: «الهيجان» عند الحصان هينا، فقد أجريت هذا البحث على أحصنة متمدنة، تعودت رفاهية الحياة، وصخب المرور في برلين، فهي هادئة لا تهيج، وكان الأولى أن أجري هذا البحث على أحصنة أخرى لا تعرف «نعيم» المدينة، ولا زحمتها وكثافتها.

بحثت عن نوع «الهيجان» الذي يشكل - بصورة خاصة - خطراً على البشر، فاكتشفت أنه يتولد عن تمرد الحصان أن يمر في طريق مخيف مثلا، أو معيق، كأن يكون على الطريق شبح ما، ولو كان قطعة ورق مثلا.

هذا ينطبق فقط على الحصان الذي لا يعرف الحضر، أما الأحاصنة التي تعيش في المدن الكبيرة كبرلين مثلا، فهي لا تخاف شيئا، لا من الأصوات المجهولة ولا، من رؤية الدم.

وأخيراً بنيت على الأرض بوابة، وراءها كلب من الورق المقوى، مع رأس متحرك، ووضعت أمام البوابة مكانس كبيرة، وعلى الحصان أن يمر بينها. وكانت النتيجة أن الأحصنة الفتية فزعت أقل مما فزعت الأحصنة الطاعنة في السن، وأن التي دمها بارد ذعرت أكثر من التي دمها حار. (مجلة سيكولوجية الحيوان ٦/٢٦)

تجربة التنكر:

إن الناس - كما هو مألوف - يعرفون بأشكال وجوههم، أما الأحصنة فلا تلعب الوجوه لديها دوراً مهما، وإنما القامة بكاملها، ولهذا فإن التنكر (تغيير الملابس) يخدع نظر الأحصنة بسهولة، فلا تتعرف على أصحابها بسهولة، إلا أنها بعد فترة طويلة تستطيع أن تتعرف على شخص يرافقها طويلا، عن طريق الوجه فقط، وإن كان اللباس يختلف، فالوجه هو الوحيد الذي يحافظ على هيئته. (مجلة سيكولوجية الحيوان ٦/١١٠)

إن كثيراً من الحيوانات تستطيع أن تحدد اتجاهها، دون أن ندري سر هذا التحديد وكيفيته، فالطيور المتجولة الموسمية المتنقلة من قارة إلى قارة مثلا، كيف تحدد اتجاهها ولا تخطىء؟

في السنوات الأخيرة أصبح معروفا أن النحل تحدد اتجاهها حسب نور القطب كبوصلة، وأن النمل، والحيوان المسمى بـStar تحدد اتجاهاتها بواسطة شعاع الشمس.

إن قسماً من الخيالة راقب في الحرب أن الخيول استطاعت أن تحدد اتجاهاتها وتعود إلى زمرتها ومراكزها عندما أضاع الأشخاص اتجاهاتهم، إن الخيالة احتاجوا فقط أن يطلقوا العنان للخيول لكي ترجع بهم إلى مراكزهم.

من هذا يتبين - دون أن نفهم السر - أن الخيول لها حاسة وجدان الوطن. والواقع أن هذه الحاسة ليست الحاسة السادسة لدى الخيول، وإنما هي «التذكر» الجيد لوجدان الطريق والعودة إلى المزرعة أو المحيط الذي تعيش فيه.

أجريت بحثا على خيول پولاندية من أصل عربي قح، وكانت هذه الخيول لا تزال في حظائرها، لم يسبق لها أن تعرفت على العالم الخارجي، فليس لديها «تذكر» لشيء ماض.

ربطت عيونها وأركبتها سيارة نقل، وأبعدتها عن حظائرها، ثم فتحت عيونها وأنزلتها من السيارة، وتركتها تركض، فلم يرجع واحد منها إلى الحظيرة، وإنما ركضت

إلى أماكن مختلفة، حيث تتجمع مجموعات من البشر، ولوحظ أنها ركضت فقط في الطرق المعبدة لا في الحقول. من هذا يستدل أن «حاسة وجدان الوطن» غير موجودة لدي الخيول، وإنما بتكرار المرور في الشوارع تدرك الخيول حظائرها وأوطانها، لا من الطبيعة والغريزة وحدها، (مجلة سيكولوجية الحيوان ٤٨١/٥)

أجريت بحثا أيضا على قوة الذاكرة لدى الخيل: صففت أربعة صناديق، ووضعت في أحدها العلف «الجلبان» بحيث يراه أحد الأحصنة ثم تركته يبحث عن علفه، فلاحظت أنه يخطىء فيبحث في صناديق مختلفة، وقد يجد الصندوق الذي فيه العلف صدفة.

وبعد ترويض طويل استطاع الحصان أن يتعلم فيجد صندوق علفه رأساً. وعندما تعلم هذا غيرت طريقة بحثي، فحجزت الحصان برهة، لكي امتحن قوة ذاكرته، ثم تركته يكتشف علفه، فكان أحدها يتذكر خلال ست ثوان فقط، والآخر خلال ستين ثانية، وبعد ذلك كانا ينسيان أيضا فيخطئان. (مجلة سيكولوجية الحيوان ١٢٦/٦)

أما الكلاب والغربان فقوة الذاكرة لديها أكثر، فهي تتذكر أماكن أكلها ساعات طويلة، أما الذئاب فذاكرتها تدوم أياماً.

ليس معنى هذا أن قوة الذاكرة عند الخيول ضعيفة على وجه الإطلاق. فإن قيل: لماذا لا تتذكر الخيول أماكن علفها بسرعة؟ فالجواب أنها لا تحتاج إلى دلك في حياتها العادية لأنها غالباً تعيش في المراعي والمروج حيث تأكل العشب بسهولة ودون بحث وعناء، فالعلف غير مخفي ولا مخبوء.

والحالة تختلف مع الذئاب مثلا، فالغنيمة التي تبحث عنها خافية، وليست متوفرة لديها، ولهذا تحتاج إلى قدح زناد الذاكرة دائما.

أما الحيوانات التي تعيش في المراعي فلها قدرة على التعرف على المحيط الذي تعيش فيه، وذاكرتها من هذه الجهة جيدة.

ولكي يحكم الإنسان على الإنجازات العقلية عند الحيوان يجب أن يعرف: ما هي الغرائز الفطرية لديه، وما هي التجارب الحاصلة في حياته الفردية؟

والحقيقة أن هذا معلوم عن الحيوانات الصغيرة، خصوصاً الطيور، فالشحرور مثلا، الغناء لديه غريزي فطري، فهو يستلهم غناءه من الطبيعة الغريزية، وليس من الأبوين، فإنه يتربى وحيدا، وكذلك «الحجل» و «الديوك الداجنة». أما العندليب فليس الغناء لديه غريزيا، وإنما يتعلمه من عندليب آخر، بحيث إذا لم يتمكن من السماع والتعلم فإنه لا يغني.

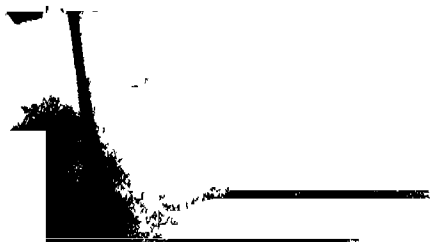
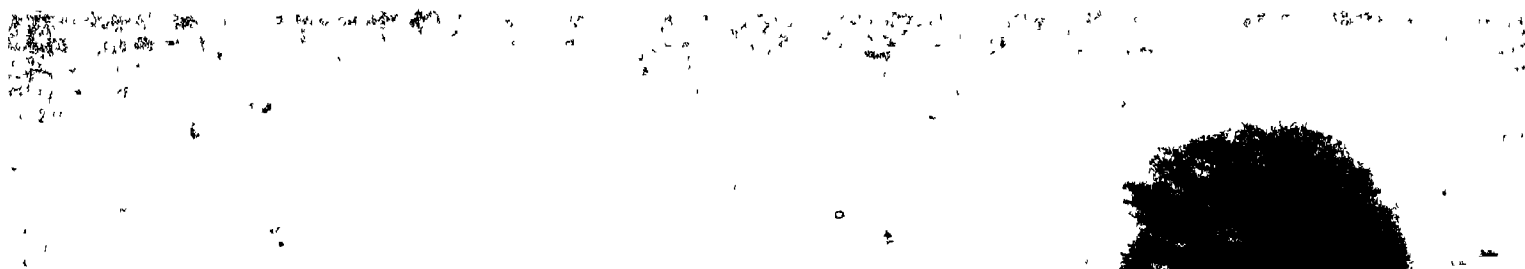
ونعود الآن إلى الخيول لنعلم أي نوع منها لديها الغريزة الفطرية.

إن المهر الذي يتربى وحيدا، وتتكون لديه خصال خاصة في عالم الخيل، فإنها تكون غرائز طبيعية. لقد راقبت ولادة مهر، فغطيته وعزلته عن الخيول، وربيته تربية صناعية واستطعت أن أجد لديه أنواعاً من الغريزة الفطرية التي كان يملكها من الولادة، وورثها من أمه، لا من التعلم لأنه لم ير أحداً.

(مجلة سيكولوجية الحيوان ٣٩١/٦)

•

إن استخدام اليد اليمنى أو اليسرى عند الإنسان صفة نفسية مهمة، وهي وراثية. وتستخدم ٤٥٫٨٪ من البغاوات، اليمنى، فهي تجلس على الساق اليسرى وتستخدم اليمنى لتناول الأكل، وإيصاله إلى المنقار. وليس عند القرد استعمال خاص باليمنى أو اليسرى. أما الخيول فتمضغ على الفكين من غير ترتيب، وقد يحصل أن يكون أحدهما أقوى من الآخر، والأكثرية تمضغ على اليمين.

أجريت بحثا لفترة طويلة على ٥٣ حصانا، جوعتها لأعلم أية رجل تستخدم للبحث عن العلف المخبي في الطسوت، ولأعلم أيضا: هل تبدأ بالقدم اليمنى أو اليسرى عند وجود

[illegible] ، وعند البدء بالسير ، وعند سيرها بلا فارس ، [illegible]ـشفت أن ٧٧٪ منها تستخدم قدماً واحدة أمامية فقط عند البحث عن العلف ، وان ٥٨ر٦٪ منها تستخدم اليمـ ، و٤١ر٤٪ اليسرى. أما عند تخطي الحاجز فهي مختلفة ، فبعضها استخدم اليمنى الأمامية أحيانا ، واليسرى الأمامية أحيانا أخرى.

وعندما أوقفت هذه الخيول هادئة مطمئنة ، وجدت أن ٥٥٪ منها تبدأ سيرها باليمنى الأمامية ، و٤٥٪ باليسرى الأمامية ، وعند السير من غير خيال استخدم ٢٣٪ منها قدماً معينة ، ومن هذا العدد كان ٣٠٪ يستخدم اليمنى ، و٧٠٪ اليسرى. وهذا يخالف رأيا قديما للخيالة ، فقد زعم في « أدب الحيوان » الذي يركض ، أن الحصان « الخام » أي الذي لم يتعود وجود الخيال على ظهره ، يبدأ بالقدم اليسرى حين يركض.

•

نحن البشر نستخدم أيدينا ١٠٠٪ ، ويستخدم ٩٥٪ ما الأيدي اليمى ، ولا يستعمل أحدنا يديه أو عينيه معا بنفس النسبة.

أما الحصان فبعكس دلك ، فالعدد الضئيل جدا منه « يدوي » أي يستخدم يده (قدمه الأمامية) ، ومن هذا العدد ما هو أيمن أو أيسر بنسبة واحدة ، واستخدام الحصان يده في الركض والسير أمر فطري ، وليس لترويض الإنسان له أي تأثير ، كما لاحظتها عند المهور غير المثقفة (مجلة سيكولوجية الحيوان ٦/٤٠٦)

نحن بني البشر نؤلف فيما بيننا مراتب اجتماعية ، ونظاماً اجتماعيا بعينه ، عندما يعيش الجم الغفير منا وقتاً طويلا معاً ، وذلك لحاجتنا إلى هذا النظام ، وقبل أربعين عاماً أثبت Schjelderup Ebbe أن للدجاج البيتي نظاماً اجتماعيا بيناً ، ومراتب طبقية ، كنظام ومراتب المجتمعات البشرية ، فلكل دجاجة قانون في مجتمعها الخاص ، ولكل مستوى خاص ، ووضع اجتماعي معين.

وقد أجريت أبحاثاً على أحصنة شتى عما إذا كانت لديها أيضا نظم وقوانين اجتماعية ، ولكن ليس من اليسير ملاحظة ذلك عند الأحصنة كما هو الأمر عند الدجاج ، لأن الأحصنة مخلوقات سلمية هادئة ، تحب الهدوء والسلام ، بخلاف الدجاج التي تتنافر وتتشاجر كثيرا.

لقد راقبت جماعات معينة من الأحصنة ، ووضعت عليها أرقاما مميزة بالألوان الثابتة ، وتركتها جائعة يوماً كاملا ، ثم أحضرت لها سطلا مملوءاً بالعلف ، لكي أراقب نظامها أو نزاعها فيما بينها ، فلاحظت أن الترافس والتعاضض والتشاجر كانت بينها طفيفة للغاية ، فإنها لم تتهاجم ، ولكنها كانت تتدافع بالرأس أو الجسم ، أو ترفع رجلها لكي تنذر الآخر بوجوب فسح المجال لزميله ليتمكن من الأكل ، وقد فهم الحصان الآخر قصد زميله فأفسح له المجال بعض الشيء.

من هنا استطعت أن ألاحظ « رتبة » ثابتة عند الأحصنة والأفراس ، « رتبة » أخضعتها للمراقبة شهرين فلم أجد فيها تغيرا.

إن « الرتبة » العليا للأحصنة عندما ترتعي في المراتع الهادئة ، أو عندما يحاول اصطيادها ، لا تحملها على تهييج القطيع وإثارته ، بمعنى أنها تبقى مطمئنة ، ولا تحاول أن تتزعمه فتقوده ، أو تأتي بحركات لتتبعها المجموعة كلها. أما الأحصنة التي لها « رتب » دنيا ، أي التي دون النوع الأول في المرتبة والكفاءة فتعمل ذلك.

أما الأفراس فقد لاحظت عندها « رتبة » عليا خاصة ، فهي كثيراً ما تبتعد عن رابطة بقية القطيع ، وتبتعد عنها لترعى منفردة. (مجلة سيكولوجية الحيوان ٦/٤٥٥)

بهذا التصوير لسيكولوجية الحصان ، يستطيع المرء أن يفهم بعض أشكال الأخلاق والسلوك عنده ، ولكن يجب أن تجري تجارب وأبحاث أخرى في هذا المجال ، وبذلك نستطيع أن نحصل على صورة أوضح ، وتفسير أكمل لسيكولوجية الحصان.

(عربه عن الألمانية : عبد الوهاب ملا)

روبرت موزيـل

هــل يضحـك الحصـان؟

كتب أحد علماء النفس المرموقين: « . . . إن الحيوان لا يعرف الضحك ولا الابتسام. ». وتدفعني هذه الملاحظة لأن أروي ما رأيته مرة بالفعل: حصانا يضحك!

كنت أعتقد حتى ذلك الوقت أن مثل هذه المزاعم التي يتداولها الناس بينهم كثيرا ليست جديرة بالاهتمام. ولم أكن ألقي إليها بالا، غير أنه إذا كان الأمر ذا قيمة بالفعل، فالأفضل أن أرويه بالتفصيل.

كان هذا قبل الحرب . . . ويمكن بالطبع أن تكون الأحصنة قدتوقفت عن الضحك منذ ذلك الوقت. كان الحصان مربوطا في سياج من البوص يحيط بفناء صغير. الشمس ساطعة، والسماء زرقاء زرقة داكنة، والجو شديد الاعتدال، رغم أننا في شهر فبراير وعلى نقيض هذا العطاء الإلهي البديع، كانت المنطقة شديدة الفقر. باختصار كنت بالقرب من روما، على أحد الطرق الزراعية الممتدة من أبواب المدينة القديمة، على الحدود ما بين الضواحي المتواضعة ومشارف منطقة كامپانيا الزراعية.

كان الحصان أيضا من كامپانيا: صغير السن، رقيقا، ومن النوع الدقيق الحجم الرشيق القوام، غير أنه لم يكن من فصيلة السيسي الذي يبدو راكبه حين يمتطيه مثل رجل بالغ يجلس على كرسي طفل. ويقوم صبي تظهر عليه ملامح الشقاوة والمرح بتنظيف الحصان وحك جلده، بينما تنعكس أشعة الشمس على الجلد ويبدو أن إبط الحصان كان شديد الحساسية.

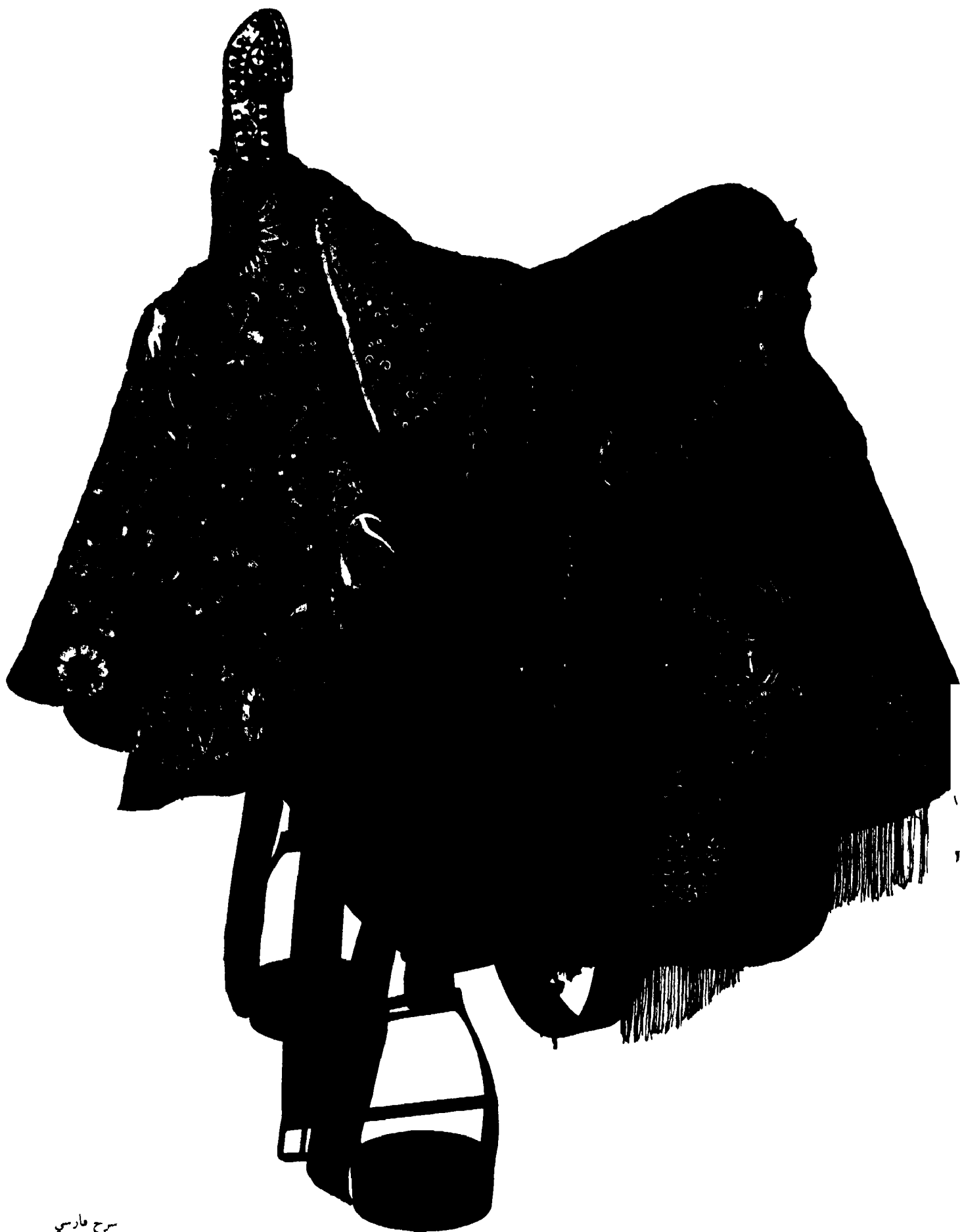
إذا أمكننا أن نقول ـ تجوزا ـ بأن للحصان أربعة آباط، فإن حساسيته ستكون ضعف حساسية الإنسان. كما كان لهذا الحصان على وجه التحديد مكان آخر أكثر حساسية من غيره على الجانب غير الظاهر من الفخذ، فإذا ما لمس المرء هذا المكان لم يستطع الحصان أن يمنع نفسه من الضحك.

كانت المحسة التي يحك بها الصبي جلد الحصان كلما اقتربت، يشد الحصان أذنيه للوراء ويضطرب جسده ويحاول بفمه أن يصل إليها. وعندما لا يستطيع يصر على أسنانه فتنفرج شفتاه قليلا. المحسة ما زالت تتحرك على جسده دون انقطاع، وشفتاه تنفرجان أكثر لتكشفا عن أسنانه، ويشد أذنيه أكثر وأكثر للوراء، ويبدل الوقفة على سيقانه. وفجأة بدأ يضحك. أصر بأسنانه وحاول بفمه أن يبعد الغلام على قدر ما يمكنه ـ تماما كما تفعل الفتاة الفلاحة بيدها ـ ودون أن ينوي عضه. ثم حاول أن يستدير ليرفس الصبي بكل جسده ولكن الآخر تفادى ذلك. المحسة ما زالت تقترب من الإبط، والحصان لا يستطيع أن يتحمل أكثر من ذلك. بدأ في التلوي وتبديل الحركة بأقدامه، وارتجف كل جسده، ثم فتح شفتيه بأقصى ما يمكن أن تنفرجا. وبدا منظره للحظات طويلة مثل إنسان يدغدغه آخر بشدة إلى الدرجة التي لا يستطيع معها الاستمرار في الضحك.

سوف يعترض العالم المتشكك بالطبع بأن الحصان لم يستطع بالفعل أن يضحك. والإجابة هو أن هذا الاعتراض صحيح من حيث أن الذي صهل بالضحك هو صبي الإسطبل. فالصهيل من الضحك أو «القهقهة» كما يبدو قاصر على الإنسان وحده، ورغم ذلك فقد كان هناك تطابق في الظاهر بين فعل الغلام ورد فعل

جنوب تركستان (٦)

الحصان. وكلما أعاد الاثنان حركتهما لم يكن يمكن أن يتولد الشك في أن الحصان كان يريد الضحك ولكنه كان ينتظر ما يسبب له ذلك.

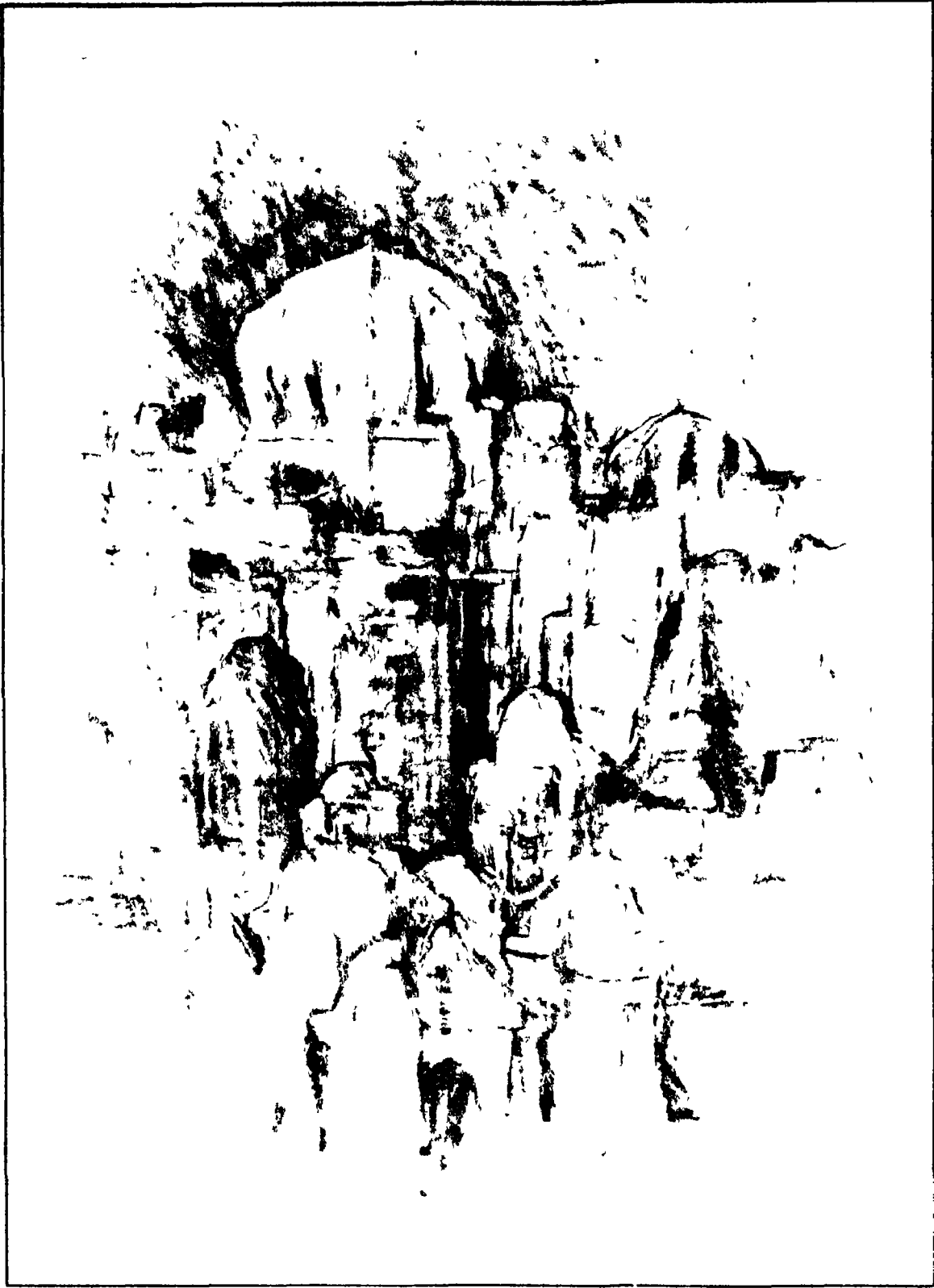
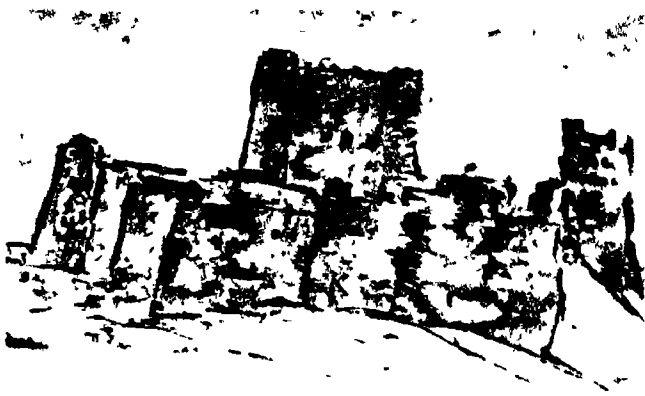
ويمكن أن نتفق مع العالم المتشكك في أن الحصان لا يستطيع الضحك عند سماع «النكت». غير أننا لا يمكننا أن نؤاخذ الحصان دائما على ذلك.

سرج فارسي

Neue arabische Dichtung

Adonis ('Ali Ahmad Sa'id) · Liebe

Die Strasse, das Haus, der Lebende und der Tote.
Ich habe ihre Liebe.
Der rote Krug im Haus,
Freund des Wassers,
Der Nachbar, das Feld, die Luft, das Feuer,
Ich weiss um ihre Liebe.
Und die Scheren der Liebe, die sich abmühen
durch Freude, durch Schmerz.
Von der Haut meines Bruders
von seinem zermalmten Odem,
Die Lumpen, die zur Erde gleiten
in das Geheimnis der Ernte.
Purpurne Muschelschale für die Scham des Blutes,
Ich fühle ihre Liebe.
Der Gott der Liebe wird mit mir geboren.
Wenn ich sterbe, wohin geht seine Fülle?

Mubarak Hassan Khalifa · Die Gefangene

An deiner Tür erlischt das Licht.
In deinem Land nimmt die Morgendämmerung das Gesicht des Abends an.
Der Vogel besingt dort die Verzweiflung.
Du, hinter dieser Mauer des langen Schattens,
Du verbirgst, zerbrechlicher als der Schatten,
Deinen Körper.
Und du hörst,
Tag für Tag deinen Vater
die beiden Worte wiederkäuen,
die gleichen Worte, morgens und abends,
und deine alte Mutter,
die nicht aufhört, ihre Trugbilder zu spinnen
auf dem alten Spinnrocken der Legenden
und eingebildete Welten zu bauen,
wo die Männer wie wilde Tiere sind,
Und du, du und die Frauen Liebchen der Wüste.
Deine alte Mutter sat
Finsternis und Schrecken, Trugbilder
mit vollen Händen in dein Herz.
Und du, du träumst
des Abends den Anbruch des Tages,

فيلد فرستر القيروان من مجلد فيلد فرستر لقاءات يوميات رحلة في تونس مع كلمة ختامية بقلم فرانس فيمان دار نشر الشعب والعالم،
برلين ١٩٧٤

هـ ور يد حيدس (المغرب)، قصر عربي، ١٩٧٥

wo du hinter der Mauer
die Gruppe der schmachtenden Liebhaber
bemerkst,
hinter der Mauer da.
Und in ihren Augen liest du so viel erklärte Liebe,
Und du erkennst, du erkennst wohl den,
in dessen Herzen die Liebe reift.
Und du lächelst,
Und du schickst den Blick der Liebenden dem Geliebten,
Und zu Ende die Geschichte der Mauer.

Der Tag triumphiert.

Unterdessen hat dein Vater
seinen Monolog wieder aufgenommen,
die gleichen Worte wie immer.
Und deine alte Mutter
wendet ihre Trugbilder um
auf dem Spinnrocken der Einbildung.

هربرت جيودس (المغرب)، قصر عربي أزرق، ١٩٧٥

Und du, nach einem sehr langen Traum,
hast wieder angefangen, auf die Mauer zu starren,
Die dich daran hindert, den Tag zu sehen.

Ahmad Abd al-Muti Higazı (Ägypten)

Überschrift für eine Landschaft

Eine Sonne, die an einem winterlichen Horizont untergeht,
eine rote Sonne, beladen mit Wolken,
durchschossen von Lichtbündeln,
und ich, ein Bauernkind,
überwältigt von der Nacht.

Unser Wagen verzehrte des Asphalts Drohung,
kletterte von unserm Dorf in die Stadt,
und ich wünschte, mich selber
ins feuchte, frische Gras zu stürzen.

Eine Sonne, die sich in den winterlichen Horizont senkt,
ein magisches Schloss,
ein Tor aus Licht,
die Stunde der Legende öffnend,
die Handfläche, beschmiert mit Henna,
ein Pfau, durch den Himmel steigend,
spreizt seinen Regenbogenschwanz.

In der Vergangenheit, wenn die Sonne unterging,
würde Gott mir erscheinen
wie ein Gärtner,
den rosa Horizont hinuntergehend,
Wasser sprengend
uber die grünende Welt.
Deutlich ist noch immer das Bild,
doch das Kind, das es zeichnete,
ist zerbrochen im Ablauf der Tage.

Abulkassem Kerrou (Tunesien)
Ich zaudere nicht

Du bangst um ihn. Du siehst ihn, diesen Araber, der zweifelte.
Du schriest. Geh, lauf, zaudre nicht!
So, du weisst, dass ihm das Unheil am Wege Furcht einflösst.
Geht er in eine Falle oder in den Tod?
Nein.
Aber sieh den Menschen, dessen Schoss die Erinnerung bewahrt,
eine Art alte Erinnerung, und das Herz einen Schrecken aus furchtbareren Jahren.

Doch der Araber,
der Araber von heute und der von morgen,
nichts hat er gemein mit dem Menschen, von dem jeder spricht,
diesem Menschen, dessen Bildnis sich einnistete in den kranken Seelen,
in den Augen voll Beklemmung, auf den stotternden Lippen.
Siehst du, für die Leute da
ist der Aufschrei unnütz. Taub sind sie für deine Stimme.
Sie können auf den langen Anruf des Himmels nicht antworten,
auf die Hoffnung der Erde.
Nein, nein, keine Erregung in ihren Herzen
für das Leiden ihrer Nation,
für das Leiden und die Hoffnung.

Kein Echo, kein Schwung auf dem Grunde ihrer Seele.
Tote mit den Masken der Lebenden.
Hampelmänner in den Fingern des Lebens.
Aber ich!
Ich, der neue Araber,
der Araber von heute und der von morgen,
ich, der Mensch, ich, der Mensch ohne Angst und ohne Qual,
ich fürchte keine Hölle, selbst die dichteste nicht.
Ich fürchte noch anerkenne ich Götzen, Gespenster.
Ich, der ich nicht in den Ketten um die Fäuste sterbe.
Ich, der ich niemals die Hand ausstrecke, um das Recht auf Freiheit zu erbetteln,

das Recht auf Leben für die Meinigen!
Ich, ich beweine nicht, o, mein Volk, deinen verlorenen Ruhm.
Unermessliches Volk, ich habe kein Mitleid mit deiner Verkommenheit,
denn meine Tränen könnten deinen Durst nicht stillen,
noch meine Schreie dich nahren.
Nein nein, erwarte das niemals von mir!
Denn ich habe die Unentschlossenheit abgetan
und mich der Angst entkleidet.
Zaudern? Was ist das?
Angst? Habe ich davon sprechen gehört?
Ich sagte es euch: Ich werde niemals den Scheiterhaufen besteigen,
vor den andern – ihr wisst welche – und seien sie noch so erregt.
Ich würde keineswegs sterben, bevor sie der Tod ereilt hätte.
Ich fürchte die Finsternis nicht, die ich durchquere,
denn im Herzen habe ich den Glauben, der erleuchtet.
Ich reisse die Götzen nieder ohne Furcht vor den Priestern,
ich habe die Axt in der Hand, die die Köpfe spaltet.

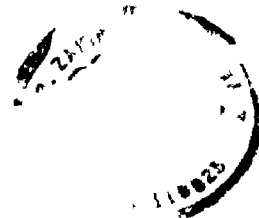
Ich bin der Fluch der Verräter,
der Vulkan, der den Feind dezimiert.
Mein Leben nennt sich Kampf, Kampf für die arabische Einheit,
Kampf für die Grösse meines Vaterlandes.
Und meine Sprache, gut, meine Sprache ist Übertreibung
um des Ruhmes willen für meine schöne Nation.
Ich, ich bin das alles. Ich, ich bin im guten Recht.
Der Araber von heute und der von morgen.
Der neue Araber, der das alles ist,
der weder Finsternis fürchtet noch den Tod.
Denn er geht seinen Weg, stetig,
denn er wirkt, lohne sich jemals umzuwenden.

Mustafa Maadani (Marokko)
Revolution

Schwester, ich werde meine Fackel auslöschen.
Niemals wird sie mir wieder dienen.
Die Zeichen der Unwissenheit maskieren dein Gesicht.
Das Tätowieren sieht man auf deinen Armen,
die Scham bedeckt deine Augenbrauen.
Keineswegs mag ich es, dich der Macht der Neinsager ausgeliefert zu sehen.

Ich hoffe, dich an meiner Seite zu sehen,
bereit, dich ins Feuer der Schlacht zu stellen
in einer Revolution, die brennend die Rolle des Stromes spielt.
Bereit, die Verwundeten des Kampfes zu hegen,
den Siegesschrei auszustossen,
immer wieder unser Lied zu wiederholen,
im Ton der Begeisterung, in hinreissendem Rhythmus!

Ach, welch unbeweglicher Einsamkeit bist du verfallen,
in der traurigen Wohnstatt, in der du verblieben bist.
Du erzahlst noch immer dem Nachbarn die schönen Märchen,
während dein Bruder aus voller Kehle
in einem Graben aus Feuer und Flamme singt.
Das Feuer verzehrt seine Augenbrauen.
Es ist das simple Stück eines Schlachtfelds.
Keineswegs mag ich es, dich der Macht der Neinsager ausgeliefert zu sehen.

Ich werde meine Fackel löschen
bis zum Tage, da du dein gebeugtes Rückgrat wieder aufrichtest,
wo du meine Kraft, meinen Schwung, das Blut meiner Jugend anschaust,
du den Schleier zerreisst
und wiederholtst
mit Mut und Glauben:
»Die Zeit des Schleiers ist vorbei.«

نتيه هيس (الجزائر)، نبيل مصري، حبر ١٩٦٢

نتيه هيس، قرية جزائرية حبر، ١٩٦٦

اللوح الخطية في الصفحة الأولى والثانية والثالثة مأخوذة عن كتاب عبد الكبير حاربي ومحمد سيلماسي «فن الخط»، كولونيا ١٩٧٧

Nr. 31 1978 15. Jahr العام ١٥ ١٩٧٨ العدد ٣١

FIKRUN WA FANN

فكر وفن

Herausgeber: Albert Theile

يصدرها ألبرت تايلا

صور الغلاف الخارجية والداخلية مأخوذة عن كتاب هيبر ماك «رحلات استكشافية في حدائق صناعية» «Expedition in kunstlichen Garten» وصور الكتاب من عمل توماس هوبكه ، وبنصوصه من وضع اكسل هيلك وهيبر ماك وديتر هونيش (مجلة شترن دار نشر جرونر ويار ، هامبورج ١٩٧٨)

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية موقتا مرتين في السنة
الاشتراك ١٢ مارك ألماني ـ النسخة الواحدة ٦ مارك ألماني
ثمن الاشتراك للطلبة ٥٠ر٧ مارك ألماني
تقدم طلبات الاشتراك الى دار النشر

الطباعة F Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف Rheingold-Druckerei, Mainz

يقدم الناشر ودار النشر شكرهما لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

إدارة التحرير Adresse der Redaktion Albert Theile, CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland

دار النشر F Bruckmann Verlag, D-8 München 20, Postfach 27, Bundesrepublik Deutschland

نسيج ، يعود في الأرجح الى العصر الفاطمي ، مصر

بابر يوهانسن

«القديم» و «الحديث» فى النظرية الازدواجيــة

تتفق العلوم الاجتماعية الغربية التي تهتم بدراسة المجتمعات الشرقية على وصف هذه المجتمعات بالازدواجية، وينطبق هذا بوجه خاص على علوم الاقتصاد والاجتماع والجغرافيا، كما امتد هذا المنحنى أخيرا إلى علم التاريخ الذي تمتع طويلا بمناعة تحميه من هذه المصطلحات. والمقصود بتعبير الازدواجية هو التفاوت بين القطاع التقليدي والقطاع الحديث في المجتمعات الشرقية.

تردد توجيه النقد إلى قصور مفهوم «الحداثة» و«الحديث» في هذا التصور الازدواجي، وليس في نيتي تكرار هذا النقد، ولا اعتزم كذلك المشاركة في ذلك الاتجاه الرجعي الذي دأب على أن يغض الطرف عن العوامل الاقتصادية وأن يقلل من أهمية الفروق الجسيمة في الدخل وفي أنواع النشاط الجسماني والعقلي والنفسي بين قطاعات المجتمع المستعمر، ثم يخرج علينا معلنا «حداثة الموروث» أو «القديم».

إن هدفي هو أن أوضح - عن طريق نموذج المغرب - كيف أن استخدام مفهومي «التراث» (أو «الموروث») Tradition والحداثة Moderne كمفهومين متعارضين متضادين يقوم في الواقع على إحلال مفهوم «التراث» (أو «الموروث») محل مفهوم «التاريخ»، وهذا يعني كما سنوضح بعد أن يلعب مفهوم «الموروث» في مجال العلوم الاجتماعية الأوربية دورا مماثلا للدور الذي حاول أن يؤديه نظام الحماية الفرنسية في مجال السياسة.

ويبدو لي من الضروري - خصوصا إذا تعلق الأمر بقضية الحوار بين الحضارات - أن نعرف مفهوم «التراث» (أو «الموروث») ونحدده عند أطراف عملية الحوار وأن نبين علاقة هذا المفهوم بالتاريخ.

لذلك أبدأ بعرض موجز لتاريخ مفهوم «التراث» (أو «الموروث») في القرن التاسع عشر. اكتسب مفهوم «الموروث» Tradition والاتصال بالماضي (أو «الاستمرار») Kontinuität بمعنى موقف الذات التاريخية وعلاقته بهذا التاريخ، اكتسب في أوربا أهمية كبرى في مجالي التاريخ والفلسفة بعد الثورة الفرنسية، أي

صفحة من مقدمة شاهنامه للفردوسي

بعد انهيار النظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي السابق. ونحن نرى منذ البداية مفهومين متضادين «للتراث» (أو «الموروث») يقفان وجها لوجه: المفهوم الأول هو مفهوم المحافظة على التقاليد والأصول الذي حملت لواءه الأرستقراطية الفرنسية، وهو مفهوم يؤكد أهمية الأشكال والبنى الاجتماعية الموروثة، ويعلي من شأن هذه الأشكال والبنى ويرفع رايتها في وجه التحولات التاريخية الواقعة. والأرستقراطية حين تذكر بهذه الأشكال الماضية المنقرضة وتخلع عليها وحدها صفة الشرعية، تسعى في الواقع إلى بعثها من جديد.

أما المفهوم الثاني «للتراث» (أو «الموروث») فهو مفهوم البرجوازية الصاعدة ولا يستهدف هذا المفهوم القضاء على الهوة الفاصلة بين نظام ما قبل الثورة ونظام ما بعد الثورة أو طمس معالم الخلاف الجذري بينهما، كما لا يدعي اطراد حركة التاريخ بانتظام وثبات دون تعبير جوهري، وإنما يسعى إلى دعم نظام ما بعد الثورة باعتباره الوريث الشرعي للثورة، ويضم هذا المفهوم تاريخ نشأة القوى الثورية، وعلاقة هذه القوى بالطبقات المعادية لها وعلاقتها بالقوى الاجتماعية الأخرى، ويشمل بالتالي جميع أشكال التعبير الأدبية والسياسية والعلمية التي حملت بذور الثورة ومهدت لها، ومن خلال هذه الأعمال الثورية تثبت البرجوازية من هويتها الذاتية وتؤكدها.

كانت وظيفة «الموروث» في الفترة التي كانت البرجوازية فيها على ثقة من قدرتها على الوفاء بتطلعات ومضمون هذا «الموروث» هي الربط بين مرحلة التغيير الثوري ومرحلة التطور والتقدم التالية، «فالموروث» هنا هو السند الشرعي الذي تستند عليه البرجوازية في ممارستها العملية.

إن «الموروث» بهذا هو السند الشرعي للذات التاريخية hist Subjekt فمن خلاله تتعرف على تاريخها الماضي الحي وتستوعب هذا التاريخ[1].

يفترض مفهوم «التراث» (أو «الموروث») هذا وجود ذات أو شخصية تاريخية بوسعها التعرف على مجمل وضعها التاريخي، (على الرغم من عجز جميع الفلسفات التي ذهبت هذا المذهب عن إبراز هذه الذات في صورة محسوسة). ويعبر هذا المفهوم عن الأمل في أن تأخذ هذه الذات التاريخية على عاتقها قيادة الجنس البشري وفقا لهذه المعرفة الشاملة من أجل صالح البشرية على مختلف المستويات. المسؤولية الملقاة على هذه الذات هي إذن أن تصوغ «تاريخ العالم» وأن تدفع به في مجراه الحقيقي، وتضمن تقدم الجنس البشري في إطار هذا التاريخ.

ليس مفهوم التراث بهذا المعنى حقيقة أو موضوعا مفردا ولا هو شكل ما غير مثاله من الأشكال وبغض النظر عن ارتباطه بغيره من الأشكال، فالذي يقصد به دائما هو **عملية استيعاب الذات التاريخية لأشكال الاجتماع والممارسة الماضية وامتلاكها ناصية هذه الأشكال وأثر هذه الأشكال وفاعليتها في الحاضر، وليس معناه بحال من الأحوال إخضاع الحاضر للماضي.**

وعندما تعقد الذات أو الشخصية التاريخية بينها وبين أشكال الاجتماع والممارسة الماضية علاقة استيعاب خلاقة، وحين تعيد النظر في هذه الأشكال وتتناولها بالصياغة، فإننا نستطيع فقط في هذه الحالة ـ كما ذهبت البرجوازية الصاعدة ـ فهم «التراث» (أو «الموروث») بوصفه وسيلة تأمين الهوية التاريخية وتأصيل أشكال الممارسة الحاضرة. «الموروث» (أو «التراث») الذي تسعى البرجوازية الأوربية إلى الحفاظ عليه هو ـ بتعبير أتباع سان سيمون Saint Simon ـ «تراث التقدم». ولكن تحول البرجوازية ذاتها سرعان ما يجهض هذا التراث ويجرده من مضمونه. ونرى صدى ذلك بالفعل عند هيجل وأوجست كونت، فليس بوسعهما التمسك

[1] يقصد بالذات التاريخية مفهوم Le Sujet Historique كما استخدمه لأول مرة هيجل في محاضراته عن فلسفة التاريخ وكما تطور فيما بعد، ويعبر اصطلاح الذات التاريخية بهذا المعنى عن فكرة تطور الإنسانية وانتقالها من مرحلة متقدمة إلى أخرى أكثر تقدما بفضل ما تمارسه من أعمال وما تؤديه من نشاطات.

بهذا «التراث» دون إنقاص، وإنما يتمسكان به على حساب محتواه، فهما يناديان بالتقدم ويعلنان في نفس الوقت نهاية مرحلة التقدم التاريخي القائم على صراع الأضداد.

خضع الوعي العلمي للبرجوازية لعوامل حاسمة بدأت في تشكيله منذ ذلك الحين: أهمها صعود الطبقة العاملة (البروليتاريا)، وانتفاضات عامي ١٨٣٠ و١٨٤٨، وأخيرا وليس آخرا مقاومة الشعوب المستعمرة لهؤلاء الذين نصبوا أنفسهم أوصياء على تقدم النوع البشري. وصاحب إخفاق أساليب الممارسة البرجوازية في تحقيق تقدم التاريخ العالمي وتقدم النوع الإنساني، اضمحلال الثقة في وجود الحاضر وعلاقتها بطبيعة الممارسة في الماضي، وكيف أن أهداف الحاضر تحدد موقف الذات التاريخية من عناصر الماضي ومضامينه التي تكتسبها موروثا للحاضر، هذا والعودة إلى الموروث تؤمن للذات التاريخية في ممارستها عدم الانطلاق من فراغ ومواصلة البناء على أساس. وبهذا يكتسب «الموروث» صفة الأداة والمقياس لمراقبة اتجاه الممارسة الحاضرة. ولكن مفهوم التساوي بين حقب التاريخ يفصم عرى الصلة بين هذه الحقب وبالتالي يقطع الصلة بين الماضي والحاضر، ويقضي على مفهوم «الموروث» هذا. ومع إسقاط معيار «الممارسة» والتطبيق تسقط بالضرورة فكرة التقدم في العملية التاريخية.

ونجد ليبولد فون رانكه Ranke في ألمانيا وهيبوليت تين Taine في فرنسا، وهما أبرز ممثلي هذا المذهب التاريخي وأبعدهما أثرا، ـ على ما بينهما من فروق جوهرية ـ يتفقان في تحديد المعايير والمفاهيم الرئيسية لهذه النظرية التاريخية الجديدة: فهما ينكران فكرة تقدم الجنس البشري على ممر التاريخ، وينتهيان إلى القول بنوع من النسبية التاريخية التي لا يستطيعان توضيح كيف يتكون على أساسها تاريخ العالم أو يمكن فهمه. وفي إطار هذه النظرية التاريخية انفصلت الممارسة العملية عن المعرفة وانفصمت عرى الصلة بين «الموروث» و«التاريخ».

منذ ذلك الحين أوكلت قضية «الموروث» إلى العلوم الاجتماعية التي اقتفت أثر هذه النسبية التاريخية. إن «الموروث» في نظر ماكس فيبر M Weber في ألمانيا ودوركهايم Durkheim وليفي برول Lévy-Bruhl في فرنسا هو التاريخ الذي أصيب بالتوقف والجمود. هو الشكل المتكرر بلا اختيار أو إرادة، هو الضد المقابل للعقلانية. وهم في مؤلفاتهم يبنون أو يصطنعون مجتمعات يمثل «الموروث» فيها الشكل الوحيد الممكن للتنظيم والسلطة. وبهذا يصبح «الموروث» في نفس الوقت تاريخ هذه المجتمعات الوحيد وذاتها التاريخية. ومن الواضح أن **العلاقة التاريخية** بين المجتمعات التقليدية وبين أصولها ذات أو شخصية تاريخية، وفي قدرة البرجوازية على التعرف على محل موقفها التاريخي والاجتماعي وتقييم هذا الموقف.

وكان من أثر ذلك أن تراجع علم التاريخ عن هذا «التراث» الذي يطالب باتخاذ موقف تاريخي وإصدار الأحكام التاريخية. وبدلا من التراث القائم بالتقييم والحكم انطلقت الدعوة إلى الموضوعية الصارمة إزاء الواقعة التاريخية المفردة.

وتعلق مؤرخة الأدب الألمانية هلجه ميليتز على هذا التحول فتقول: «أخذت الأبحاث التاريخية والأدبية منذ ذلك الحين تبتعد شيئا فشيئا عن قضايا العصر الملحة وبدأت تغض الطرف عن مغزى البحث العلمي بالنسبة للإنسان كذات تاريخية. أصبح المطلب الواجب أن تكون العلاقة بالماضي علاقة موضوعية وأسقطت وجهة الباحث المذهبية من الاعتبار. وخضع «الموروث» (أو المأثور) للنزعة التاريخية[٢] فحسب. وكانت نتيجة هذا أن سلبت

---

٢ المقصود بالنزعة التاريخية Historisierung هو إدعاء الحياد المطلق وإدعاء القدرة على تجاهل الحاضر عند النظر إلى الماضي وأن غاية الاشتغال بالتاريخ هي التاريخ لذاته، ونتيجة ذلك أن ينظر الى التاريخ كمجموعة من الحوادث والحقب متسلسلة متساوية.

تؤمنوا لي فاعتزلون ۝ فدعا ربه أن هؤلاء قوم مجرمون ۝ فأسر بعبادي
ليلا إنكم متبعون ۝ واترك البحر رهوا إنهم جند مغرقون ۝ كم تركوا
من جنات وعيون ۝ وزروع ومقام كريم ۝ ونعمة كانوا فيها
فاكهين ۝ كذلك وأورثناها قوما آخرين ۝ فما بكت عليهم السماء
والأرض وما كانوا منظرين ۝ ولقد نجينا بني إسرائيل من العذاب
المهين ۝ من فرعون إنه كان عاليا من المسرفين ۝ ولقد اخترناهم
على علم على العالمين ۝ وآتيناهم من الآيات ما فيه بلاء مبين ۝ إن
هؤلاء ليقولون ۝ إن هي إلا موتتنا الأولى وما نحن بمنشرين ۝ فأتوا
بآبائنا إن كنتم صادقين ۝ أهم خير أم قوم تبع والذين من قبلهم
أهلكناهم إنهم كانوا مجرمين ۝ وما خلقنا السماوات والأرض
وما بينهما لاعبين ۝ ما خلقناهما إلا بالحق ولكن أكثرهم لا يعلمون
إن يوم الفصل ميقاتهم أجمعين ۝ يوم لا يغني مولى عن مولى شيئا

ولا هم ينصرون ۝ الا من رحم الله انه هو العزيز الرحيم ۝ ان شجرت
الزقوم ۝ طعام الاثيم ۝ كالمهل يغلي في البطون ۝ كغلي الحميم ۝ خذوه
فاعتلوه الى سواء الجحيم ۝ ثم صبوا فوق راسه من عذاب الحميم ۝ ذق
انك انت العزيز الكريم ۝ ان هذا ما كنتم به تمترون ۝ ان المتقين
في مقام امين ۝ في جنات وعيون ۝ يلبسون من سندس واستبرق
متقابلين ۝ كذلك وزوجناهم بحور عين ۝ يدعون فيها بكل
فاكهة امنين ۝ لا يذوقون فيها الموت الا الموتة الاولى ووقيهم
عذاب الجحيم ۝ فضلا من ربك ذلك هو الفوز العظيم ۝ فانما يسرناه
بلسانك لعلهم يتذكرون ۝ فارتقب انهم مرتقبون ۝

بسم الله الرحمن الرحيم

القوى الاجتماعية المتركزة فيه فاعليتها وتأثيرها على الحاضر. «وهكذا أوجد علم التاريخ التضاد بين «الموروث» و «التاريخ» إذ «اختزل التطور إلى مجرد تتابع بسيط للواقع ورد التاريخ إلى مجرد تسلسل بسيط للظواهر» (ميليتز ص ١٦١).

يتكون التاريخ وفقا لذلك من حقب متتابعة، وجميع هذه الحقب ـ كما يذهب ليبولد فون رانكه ـ «متساوية أمام الله»، وعلى عالم التاريخ أن ينظر إليها بهذا المنظار. بهذا أنيطت سلطة الحكم عليها إلى ذات فوق التاريخ أو وراء التاريخ، ومن البديهي أن هذه الذات لا يعنيها في قليل أو كثير مشكلة الموقف الذي تتخذه إزاء التأثير المستمر لممارستها التاريخية الماضية.

بهذا يصبح استيعاب أي ممارسة عملية أجنبية، أمرا خاليا من المعنى أو تعسيفا، فالمؤرخ «كقلد لله» أو الطبيعة يقف في نقطة خارج كل تراث ويمكن لهذا السبب أن أن يتقمص أي تراث. وليس عليه من الآن إلا أن يأخذ نفسه بالحيطة والتباعد والحياد تجاه جميع حقب التاريخ دون تمييز، أيا كانت صبغة هذه الحقب.

كان ما يحدد مفهوم «الموروث» (أو «التراث») من قبل هو استيعاب الذات التاريخية لطبيعة الممارسة في الموروثة تصبح في إطار هذا التصور أمرا مستحيلا

ومهما يكن من شيء فإن مفاهيم «الموروث» أو «التراث» هذه لا تدعي إمكانية تعايش مجتمع تقليدي وبطام رراعي وصناعي رأسمالي جنبا إلى جنب في إطار وحدة إقليمية وثقافية واجتماعية وقومية، دون أن تلحق بهذا المجتمع تغيرات وتحولات جذرية. أما صياغة النظرية التي تدعي إمكانية هذا التعايش فقد كانت من نصيب أجهزة الإدارة الاستعمارية في العصر الذي تلا نابوليون، ومن نصيب معاوني هذه الإدارات من علماء الأثنولوجيا والانثروبولوجيا والاقتصاد في القرن العشرين وفي أعقاب ذلك صاغ علم الاقتصاد في الخمسينات من هذا القرن نموذج المجتمعات «الازدواجية». ومازال هذا النموذج حتى اللحظة الراهنة يحدد إطار النقاش حول مشكلة التنمية وقضايا البلاد النامية، وبه تفسر بنى هذه المجتمعات. وجميع النظريات التي تأخذ بهذا النموذج تنطلق من تصور عام، وهو أن مجتمعات العالم الثالث تتشكل من قطاعين، قطاع حديث وآخر تقليدي، وترى أن التطور هو تطور القطاع الحديث على حساب القطاع التقليدي.

على أن هذا النموذج كان واقعا عمليا تمارسه الأجهزة الاستعمارية قبل أن يخرج في صورته النظرية إلى عالم الوجود. فلعقود طويلة قبل أن يضع بوكه Boeke ـ موظف المستعمرات الهولندي السابق ـ التصميم الأول لنظرية المجتمعات الازدواجية (وهو التصميم الذي طوره فيما بعد هيجنز Higgens ويورجنسن Jorgensen وفاي Fei ورانيز Ranis وكيلي Kelley وويليمسون Williamson وشيتام Cheetham.

كان إداريو المستعمرات في إندونيسيا وشرق أفريقيا والمغرب قد صاغوا مفهوم المجتمعات الازدواجية في شكل برنامج اقتصادي، وفي صورة ايديولوجية تبرر سيطرتهم السياسية على هذه البلدان. أما المحاولات التي بذلت في العصر النابوليوني وفي الحقبة التي تلته لاتباع سياسة استعمارية إدماجية فقد فشلت في القرن التاسع عشر بسبب مقاومة الشعوب المستعمرة (بفتح الميم) وغياب الدوافع والحوافز الاقتصادية لدى المجتمعات المستعمرة (بكسر الميم) ذاتها.

قدم الاستعمار في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ـ وخاصة الاستعمار الاستيطاني في إندونيسيا وشرق أفريقيا والمغرب ـ تصوراً جديداً متماسكاً للاستعمار. ألا وهو التصور الازدواجي، الذي يجعل من التفاوت بين حركة التاريخ المتطور وبين ذلك العدد الضخم من المجتمعات المحلية التقليدية منظورا عاما للتاريخ العالمي والوجهة التي يتجه إليها.

وقد حسم الاستعمار الاستيطاني هذه الازدواجية تجسيما

محسوسا حين قسم المجتمع المستعمر إلى مجتمعين منفصلين يعيش كل منهما على بقعة جغرافية محددة من أرض الوطن الواحد، وقسمه أيضا إلى وحدتين اقتصاديتين متجاورتين، وإلى نظامين إداريين مختلفين يخضعان في نفس الوقت لسلطة مركزية واحدة، ورأى في هذه الأزدواجية انعكاسا للتضاد بين التاريخ العالمي والتراث التقليدي المحلي في إطار دولة عالمية.

يرى الاستعمار (وهو يختلف في هذا عن الديانات التي تفوقه واقعية في هذه المجتمعات) أن يجعل من هذه الازدواجية نظاما ثابتا للسيطرة والحكم، نظاما لا يقوم على الصراع والمواجهة بين الطرفين بل على المنفعة والاحترام المتبادلين.

بهذا المنظار المزدوج رأى ليوتي Lyautey المجتمع المغربي، فقسم المغرب في بدء عهد الحماية الفرنسية إلى مغرب نافع Maroc util ومغرب ضروري أوغير نافع Maroc indisp. فالأول أي المغرب النافع يضم «جميع المناطق التي تمثل المصالح الاقتصادية الحقيقية (مناطق زراعية، مصادر مائية، غابات، مناجم الخ)»، بينما المغرب الثاني، أي المغرب الضروري يشمل الأماكن «الضرورية من الوجهة العسكرية لضمان الأمن وتطور المنافع السابقة الذكر» (بيدول Bidwell).

ويطالب ليوتي Lyoutey بإيجاد توازٍ بين المؤسسات وبين الفئات القيادية في هذين «المغربين»: «يجب استخدام الأطر القيادية القديمة لا القضاء عليها، يجب أن نحكم بمساعدة «الوزير القديم» Mandarin لا ضده. نحن ننطلق من أننا الآن وسنظل على الدوام أقلية ضعيفة لا تطمح إلى أن تحل محل (الآخرين). ليس بوسعنا في أفضل الأحوال إلا القيادة والمراقبة». والنتيجة التي يذهب إليها ليوتي من تأمله لطبيعة العلاقة بين نظام الحماية وبين الدولة المغربية وأعيان المغرب هي: «علينا إذن أن نتجنب انتهاك أي عرف أو تغيير أية عادة، علينا أن نفهم أن في كل مجتمع طبقة موجهة خلقت للحكم وليس بالوسع شيئا دونها، وأخرى وجدت لتحكم. (فالهدف إذن هو) وضع الطبقة الحاكمة في خدمة مصالحنا» (Hermassi in Abdel-Malik, Sociologie 132)

ويشير ليوتي في نفس الوقت بوضوح إلى أن تاريخ هذه النخبة التقليدية ومؤسساتها لا يصح أن تخرج عن كونها تراثا محليا تقليديا. ويقول أيضا: «كرست اهتمامي الأعظم لابقاء المغرب على ما هو عليه، أي الابقاء على على طابعه البالغ في الإقليمية.» (بيدول، ص ٢٠).

يعني إذن أن يكون المغرب مفيدا للمصالح الفرنسية، وبخاصة لمصالح رأس المال الفرنسي الذي يتحدث سمير أمين عن تأثيره فيقول: «إن استحواذ رأس المال الفرنسي على الاقتصاد المغربي لا نظير له في اتساع مداه وسرعة تغلغله» (أمين، ص ١٠١).

كانت أهداف البنوك الفرنسية الكبرى هي:

- وضع استثماراتها في الاستغلال الرأسمالي المنظم للزراعة وفي صناعات استخلاص المواد الأولية، وفي المشروعات الصناعية الأخرى التي وجدت بعد عام ١٩٤٥.
- تنشيط التجارة الخارجية والسيطرة عليها، وإقامة نظام مصرفي للتمويل والتسليف، يمكنه التحكم في جميع هذه المجالات. وقد اتجهت الاستثمارات في سبيل تحقيق هذه الأغراض إلى المدن الكبرى والموانىء ومصادر الثروات الطبيعية الهامة والأراضي الزراعية الخصبة. وهكذا تألف «المغرب النافع» من سهول مراكش الغربية، ومن المدن والمرافىء الواقعة في هذه المناطق بالإضافة إلى المنطقة المحيطة «بالوجدة» - Oujida -

كان من الضروري لحماية هذه المناطق وتأمين إمدادها بالمياه والطاقة وضع سلسلة جبال الفلاحين تحت السيطرة. ولاعتبارات استراتيجية أيضا احتلت القوات الفرنسية في الثلاثينات من هذا القرن جنوب شرق المغرب، وبذلك خضع المغرب بأكمله لأول مرة منذ قرون لسيطرة السلطة المركزية، وفرضت قوات الحماية على البلاد نظاما ماليا موحدا، وألغت تقسيم المغرب التقليدي إلى بلاد

المخزن وبلاد السيبا، واستبدلته « بالمغرب النافع » و« المغرب الضروري ».
رأى نظام الحماية أن مهمة تغيير البنى الاجتماعية والاقتصادية القائمة تقتصر على « المغرب النافع ». لهذا وجد من الضروري تأمين الأرض في هذا الجزء بغية تيسيرها للاستغلال الاستعماري الخاص والعام وأن وظيفة الدولة والمؤسسات الرأسمالية هي التحكم في موارد المواد الأولية الهامة، وإقامة شبكة الخدمات الأساسية الضرورية لاستغلال البلاد استغلالا اقتصاديا
أما « المغرب الضروري » فقد اقتصر الأمر على ضرورة إحكام الرقابة عليه وإخضاعه للضرائب. فهو خارج نطاق الاستغلال الرأسمالي وليس معرضا لأية تحول اقتصادي مباشر محدود. ومن الطبيعي أن يمثل « المغرب الضروري » - على العكس من « المغرب النافع » - « المجتمع المراكشي الريفي التقليدي ».
هكذا نشأ اقتصادان متجاوران يختلفان فيما بينهما اختلافا شديدا. ففي « المغرب النافع » تقوم صناعة التعدين والزراعة والصناعة والتجارة على أحدث النظم الرأسمالية وتدار بأحدث وسائل الإنتاج. وفي « المغرب الآخر » تخضع الزراعة والتجارة والمهن الحرفية للنظم السابقة على الرأسمالية، وتظل وسائل الإنتاج على ما كانت عليه في العصور الوسطى. ونشأ تبعا لذلك نظامان للتعليم ينعكسان بدورهما التقسيم الطبقي في كلا المجتمعين، ونشأ بالمثل نوعان من الإدارة والرقابة.
- لجأت الإدارة الاستعمارية لتأمين العيش بين هذين النظامين، ومن ثم لتأمين مجرى عملية التحديث في « المغرب النافع » وجباية الضرائب في « المغرب الضروري » الإدارة الاستعمارية إلى عقد تحالف مع أعيان العشائر، يمكنها في الوقت نفسه من تحويل هؤلاء الأعيان إلى معاونين أو أشباه موظفين في الجهاز الإداري. ويبرر ليوتي هذا التنظيم الإداري بالحجة الكلاسيكية الاستعمارية الشهيرة:- إن احترام التقاليد والمأثورات القديمة واحترام الفئات القيادية التي تمثل هذه التقاليد من شأنه أن يضمن سيطرة الحماية بأقل نفقات ممكنة: « إن هذا أكثر ملاءمة لنظام الحماية، إنه أكثر مرونة، كما أنه يتطلب عددا أقل من الموظفين ويستغرق وقتا أقصر، ويضمن فضلا عن ذلك احترام العادات والتقاليد. » (بيدول، ص ١٠٥).
على أن احترام التقاليد ليس له ما يبرره إلا بمقدار ما يساهم في تأمين السيطرة الأجنبية وتحقيق مصالح الاستعمار الاقتصادية (بيدول ص ١٠٥/١٠٦). فإحكام سيطرة الحماية، سيصاحبه - كما يقول ليوتي - « الاستغناء بالتدريج عن الرئيس الكبير» بيد أنه لا ينبغي الاستغناء عنه إلا إذا تعارض نشاطه العملي وتعارضت التقاليد التي يستند إليها مع المصالح الاقتصادية لنظام الحماية (بيدول، ص ١١٩).
وبالفعل استخدم نظام الحماية الفرنسي « التقاليد » طوال فترة الاحتلال وسيلة لفرض سيادته، ولكن نظام الحماية لم ينظر إلى « التقاليد » في إطار العلاقات الاجتماعية السائدة كتعبير عن علاقة الذات التاريخية بتاريخها المتوارث، ولا فهم هذه « التقاليد » بوصفها بنية العلاقات الاجتماعية المتشابكة، وإنما نظر إليها وكأنها مجموعة من الوقائع المتفرقة ولذلك لم يكن هناك مناص من أن تنهار هذه السياسة الاستعمارية وأن تقع في دوامة التناقضات الصحمة التي كشف عنها كل من جاك بيرك J Berque وعبدالله العروي. وليس هذا بغريب، فإن النظر إلى « التقاليد » الموروثة من حيث هي أداة فحسب ووسيلة من وسائل السيادة لا بد أن يقضي على مضمونها الحقيقي، الأمر الذي حدث في جميع المستعمرات الأوروبية.
ربما بدت فكرة انقسام المجتمع إلى قطاعين اجتماعيين واقتصاديين مستقلين، لا تأثير لأحدهما على الآخر، وربما بدت هذه الفكرة في بداية نظام الحماية مقبولة أو ممكنة بشكل ما، ولكن نمو الاقتصاد الرأسمالي في غرب البلاد وشمال غربها وقيام جهاز إداري يتبعه، قد صاحبه كذلك

تغيير بقية أقاليم البلاد، مما جعل تسمية هذه الأقاليم «بالمجتمع التقليدي» تسمية غير منطقية.

على الرغم من ذلك فإن مفهوم الازدواجية يصادفنا في مرحلة ما بعد الاستعمار في صياغة جديدة عجيبة، عبر عنها بوجه خاص ممثلو البنك الدولي، كما ترددت أيضا في بحوث المبكرة لهيئة الأمم المتحدة. طرفا هذه الازدواجية الجديدة هما أيضا «الموروث» (أو «إرث الماضي») «الحديث»، غير أن هذه الازدواجية تتخلى عن فكرة التكامل والمنفعة المتبادلة بين «الطرفين» وتحتفظ بفكرة التجاور والاستقلال. ويعبر عن هذا البرت وترستون A Waterston فيقول: «أدى نظام الحماية الفرنسية إلى خلق قطاع زراعي وصناعي وتجاري وتعديني موجه لصالح الاقتصاد الفرنسي وخاضع إلى مدى بعيد لسيطرة الأوربيين، هذا إلى جانب مجتمع مغربي زراعي حرفي بدائي تقليدي، لا صلة له تقريبا بالقطاع الأول» (وترستون، ص ٣). تعبر اللجنة الاقتصادية التابعة للبنك الدولي عن هذه الازدواجية تعبيرا أكثر إيجازا ووضوحا في تقرير لها عن المغرب فتقول «... إن الصلات التي تربط الاقتصاد الحديث بالاقتصاد التقليدي صلات واهية، ولم يكن لنمو هذا الاقتصاد الحديث تأثيرا كبيرا على حياة الأغلبية العظمى من السكان» (اقتصاد، ص ١٣).

ليس لهذه الادعاءات أساس من الصحة «فالمغرب الضروري»، أو «المجتمع الريفي التقليدي» كما سمي فيما بعد، يطابق في واقع الأمر من الناحية الجغرافية بلاد السيبا، أي مناطق القبائل التي لا تدفع الضرائب للسلطة المركزية. على ما بين هذه المناطق من اختلاف في أسلوب الحياة والعمل وعلى الرغم من تفاوت أحكام المؤرخين والجغرافيين في هذا الباب، فإن جميع قبائل هذه المناطق كانت حتى القرن التاسع عشر تشترك في عدة صفات. والقائمة التالية لا تتوخى الكمال بقدر ما تبين أهم هذه الخصائص والصفات (حتى القرن التاسع عشر):

- تعاني جميع مناطق المغرب، بما في ذلك المناطق التي خضعت خضوعا مستمرا للسلطة المركزية، من الظواهر المرضية (الباثولوجية) التي كانت معروفة في العصور الوسطى كما تعاني تبعا لذلك من بنيتها السكانية (الديمجرافية) المتقادمة، وتصف لوسيت فالنسي L. Valensie هذه البنية بقولها: «... إن الأزمات تتلاحق بسرعة واطراد لا تتاح معها عملية التجديد والتعويض إلا من خلال نسبة عالية من المواليد» (فالنسي ص ٢٥) ويثبت نوان Noin في بحثه المفصل عن سكان المغرب الريفيين أن المرحلة البدائية archaisch للتاريخ السكاني في المغرب تمتد إلى نهاية القرن التاسع عشر (نوان، الجزء الثاني، ص ٩٣ - ١١٦)

- وفي مقابل الازدحام النسبي للسكان في بعض أجزاء جبال الفلاحين وفي الواحات نجد مناطق أخرى غير مستغلة من مناطق بلاد السيبا. وحتى لو أدخلنا في الاعتبار وسائل الإنتاج الزراعي المتخلفة، فإننا نلاحظ في بداية فترة الحماية وجود نوع من التوازن النسبي في بلاد السيبا بين عدد السكان وبين الموارد الطبيعية، بل يمكن القول إن بلاد السيبا لم تعان حتى ذلك الحين من مشكلة ازدياد السكان (نوان، الجزء الثاني، ص ٢٨٠ - ٢٩٣).

- تتفق قبائل بلاد السيبا في نشاطها الاقتصادي، فالمورد الرئيسي فيها هو «تربية الماشية» في مراعي الجبال وفي الشرق والجنوب الشرقي، «والزراعة» في جبال الفلاحين والواحات (ومن البديهي أن نجد أيضا الزراعة في المناطق الأولى وتربية الماشية في المناطق الثانية).

وتتفاوت المناطق الزراعية من حيث الكثافة فالزراعة بوجه عام أكثر كثافة في جبال الفلاحين ومنطقة السوس والواحات منها في السهول، ولكن ليست هناك اختلافات تقنية جوهرية في وسائل الإنتاج الزراعي في المغرب.

- لا تدفع قبائل بلاد السيبا أية عوائد أو ضرائب إلى الغرباء عنها (ولكن العلاقة بين الحراثين وقبائل عيت عطا تمثل حالة استثنائية كما يبدو أن للزوايا الصوفية وضعا خاصا).

... عام ١٤٠٥

تصوير النبات بصورته الطبيعية ليس مألوفاً في الفن الاسلامي ، ويظهر هذا المنحى أولاً في القرن السادس عشر وترى هنا الزهرة المعروفة بعود الصليب على جدران مسجد جوهر شاد بمشهد بايران (١٤٠٥/١٤٠٦) ، والأغلب أن تعود الى التأثير الصيني

ـ لنجاح قبائل بلاد السيبا في تحرير نفسها من ربقة السيطرة الخارجية المستمرة أكبر الأثر في تمكنها من تنظيم علاقتها بالمدن وبالسلطة المركزية، فالقبائل تحدد بنفسها مدى صلاتها الاقتصادية والسياسية بالمدن كما تحدد كذلك علاقتها المالية بالمدن، وفي وسعها تعزيز هذه الصلات أو قطعها وفقا لحاجاتها وهذا تعبير واضح عن ضعف المدن، ونتبين من نصيبها الضئيل من مجموع عدد السكان (٩ في المائة فقط) ضآلة الوظائف التي تؤديها للزارعين والرعاة.

ـ تشترك معظم القبائل أيضا في التنظيم السياسي، فليس في تنظيمها هيكل حكومي يتبعه جهاز بيروقراطي يحتكر السلطة، وإنما طورت القبائل نظاما معقدا لتوزيع السلطة وضمان تمثيل أفراد القبيلة واشتراكهم في جميع القرارات السياسية التي تهم القبيلة. على أن هذا النظام كان شديد التداعي وكان طابعه هو حفظ التوازن، لذلك كان من الممكن أن يستأثر فرد واحد بالسلطة اعتماداً على أتباعه الشخصيين وأن ينصب نفسه رئيسا على قبيلة أو على عدد من القبائل. وأيا كان الأمر فقد استتب ـ لأسباب مجهولة حتى الآن ـ نظام القيادة الفردي هذا في جنوب البلاد في القرن التاسع عشر وتحول إلى نظام استبدادي وراثي. ومع ذلك فقد ظلت أغلب مناطق السيبا خاضعة للتنظيم السياسي القديم الذي سبق ذكره.

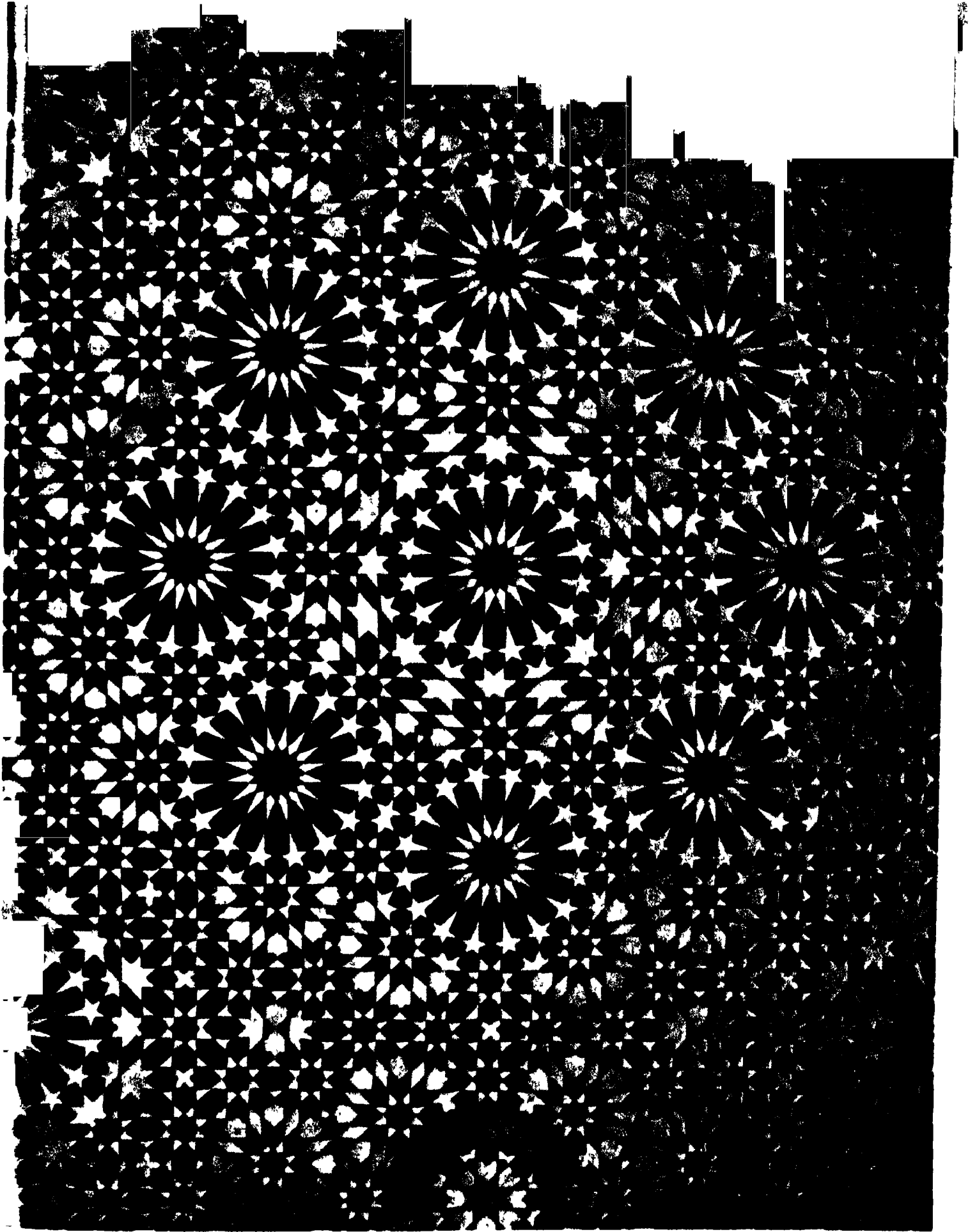
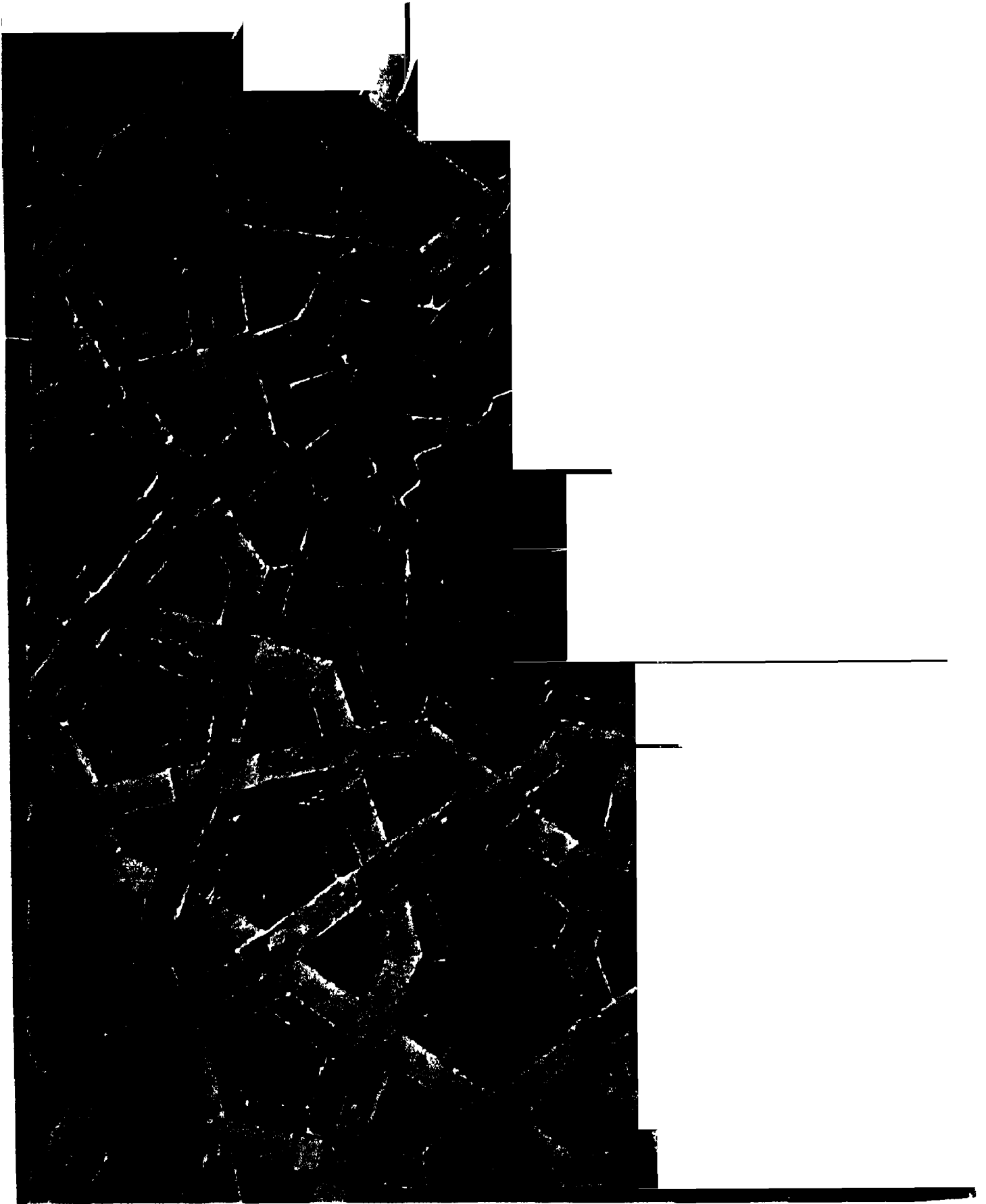
كانت هذه الخصائص الست السابقة من علامات المجتمع القبلي المغربي في القرن التاسع عشر. فإذا بلغنا نهاية فترة الحماية افتقدنا خمسا منها افتقادا كاملا أما الخاصية السادسة فقد تغير مضمونها الاجتماعي والاقتصادي تماما.

يتطلب «المغرب النافع» إجراءات صحية للقضاء على خطر الأوبئة وتأمين الحياة في المدن والسهول، ولا مفر من تطبيق هذه الاجراءات على جميع أجزاء البلاد ولا شك أن الإجراءات الصحية كانت أكثر كثافة في «المغرب النافع» وأكثر فاعلية هناك عنها في المناطق الجبلية وفي الجنوب، حيث بقي معدل الوفيات شديد الارتفاع، ويعلق نوان Noin على هذه الحقيقة بقوله: «هناك حقيقة ثابتة على الرغم من عدم ثبوت البيانات الإحصائية، ألا وهي أن أهالي الريف يواجهون الموت مواجهة غير متكافئة. إذ أن الضربة التي يصيبهم بها في بعض المناطق تضاعف ضربته في مناطق أخرى» (نوان، الجزء الثاني، ص ٧٧).

ومهما يكن من أمر فقد أدى إنشاء جهاز الصحة العامة، بواسطة القناصل في البداية ثم بواسطة نظام الحماية، إلى تغير البنية المرضية (الباثولوجية) التاريخية للمجتمع المغربي وتغير البنية السكانية (الديموجرافية)، إذ انخفض معدل الوفيات وارتفعت نسبة المواليد (نوان، الجزء الثاني، ص ١١٥، ١٢٧) ومع أن نسبة الزيادة في عدد السكان بقيت في في مناطق السيبا تحت المتوسط، (مع استثناء منطقة الريف) إلا أنها قد بلغت حوالي ٢ ٪ في السنة (نون، الجزء الثاني، ص ٨٩) ومهما يكن تفسيرنا لهذه البنية السكانية، فمن المؤكد أنها تختلف تماما عن البنية السكانية القديمة التي تميز بها المجتمع المغربي القبلي في القرن التاسع عشر. إنها بنية سكانية حديثة بمعنى أنها لم تعرف في المغرب قبل هذا القرن.

لقد كانت النتيجة المترتبة عن هذا هي تغير العلاقة بين السكان وبين المصادر الطبيعية الموجودة. لم يعد في المستطاع التحدث عن نقص السكان إلا في المراعي الجبلية وفي الهضاب العالية في الشرق، أي المناطق التي تعيش على تربية الماشية. أما جبال الفلاحين والواحات فأصبحت تعاني من الكثافة النسبية للسكان (نوان الجزء الثاني ص ٢٨٨/٢٨٩) ولم يبق (أمام السكان) لمواجهة هذه المحنة الاقتصادية إلا الهجرة للعمل في أوربا أو الهجرة إلى المدن المغربية.

كذلك تغيرت أيضا بنية النشاط المهني، إذ أصبح مصدر حياة حوالي ٢٠٪ من السكان الزراعيين والرعاة شيئا آخر غير الزراعة وتربية الماشية. وبرزت إلى جانب المهن الحرفية المألوفة منذ القدم في القرى المغربية أوجه جديدة للعمل في

قطاع التجارة والخدمات والتعدين والمحاجر والبناء (نوان، الجزء الأول ص ٢١٤/٢١٥، ٢٢٩، ٢٣١).
على أن الأهم من ذلك هو التحول الذى طرأ بطريق غير مباشر على الزراعة «التقليدية» فهده الزراعة «التقليدية» تقف اليوم جنبا إلى جنب مع رراعة «رأسمالية»، تتفوق عليها بوضوح من حيث معدلات الإنتاج ومن حيث أنها تضمن للعاملين بها معدلات أعلى من الداخل.
قبل عهد الحماية كانت أراضي البساتين المحيطة بالمدن والمناطق المسكونة من القدم في السيبا تقدمان أعلى معدل للإنتاج الزراعي. وكانت طرق الإنتاج المستخدمة في هذين المجالين هي أكثر الطرق المستخدمة كثافة. أما الآن فقد فقدت المناطق التي تمارس فيها الزراعة بالأسلوب القديم أهميتها وأصبحت تشكل من الوجهة الاقتصادية والاجتماعية قطاعا هامشيا، إذ أصبحت طرق الإنتاج المستخدمة فيها مختلفة وانخفض إنتاجها بالقياس إلى قطاع الزراعة الحديث في المغرب الذي يعتمد على الميكنة وطرق الإنتاج الرأسمالي المكثف. ويشكل هذا التحول من وجهة نظرى موقفا جديدا «شديد الحداثة».
مضى الزمن الذي كانت فيه القبائل معفاة من الضرائب، فقد أخضعت إدارة الحماية القبائل للإلزام الضريبي، واحتفظ المغرب المستقل بطبيعة الحال بهذا الإلزام.
أما فيما يتصل بتدفق إيراد الأرض إلى المدينة فما زال الأمر كذلك، خاصة في السهول. ونجد هذه الظاهرة أيضا في جبال المراعي حيث أدى استقرار السكان وما زال يؤدي إلى قيام الملكيات الكبيرة.
وقد نجحت جبال الفلاحين (حتى الآن) في الحفاظ على بنيتها الزراعية التي تقوم على الملكية الصغيرة وعلى المساواة. ولكن بقدر ما يصبح الدخل الناتج عن الهجرة العمالية على النطاق المحلي أهم من إيراد الزراعة أو تربية الماشية، تبرز في هذه المناطق بنى اجتماعية هرمية جديدة. وقد وصف «نوان» هذا التحول وصفا مفصلا في منطقة الأنتي أطلس الغربية. والذي لا شك فيه أن الإلزام الضريبي من جانب وبروز بنى اجتماعية هرمية جديدة من جانب آخر (نتيجة للعمل والتجارة في المدن) يشكلان خصائص حديثة للمجتمع الريفي، خصائص لا بد وأن تغير من الشكل التاريخي القديم لمناطق السيبا، خاصة وأنها تعبر بذاتها عن العلاقة بين المدينة والريف.
لم تعد القبائل هي التي تنظم مدى علاقتها بالمدن وتحددها. فالسلطة المركزية الحضرية تفرض اليوم سيطرتها على الريف دون منازع، وتخضع القبائل باستمرار لقوانينها، وتعتمد القبائل ذاتها على الدخل الذي ينساب إليها من المدن، بل إن حياة القبائل تتوقف على الهجرة المؤقتة أو الدائمة، وبالتالي تتوقف على وجود وحدة سياسية كبرى تتخطى حدود الأقاليم، وتسمح بحرية التنقل والتبادل بين الأقاليم المختلفة وبين المدينة والريف. والذي يحدد اليوم مدى العلاقات السياسية والاقتصادية بين المدينة والقبيلة، هو اقتصاد المدينة وإدارة المدينة وسياسة السلطة المركزية في المدينة.
لقد تغيرت العلاقة التاريخية بين المدينة والعشيرة. وانهار ذلك التراث القديم الذي حافظت عليه قبائل بلاد السيبا طويلا، وهو تراث الاعتراف الجزئي بالسلطة المركزية. فقد فقد الأساس الذي يقوم عليه نتيجة اطراد حركة التحضر والتمدن ونمو الوظائف التي تقوم بها المدن وتعددها. إن العلاقات التاريخية الجديدة تتطلب تراثا جديدا. ولو نظرنا إلى هذه العلاقات الجديدة المتشابكة بين المدينة والريف لأصبح من العسير حقا أن نتحدث عن المجتمع «التقليدي» في المغرب.
تقابل التحولات في العلاقة بين المدينة والريف، تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية في التكوين الهرمي القبلي، وتحولات أخرى في علاقة القبائل بالدولة. فالإداري الذي ينظم الإدارة داخل القبيلة معين من قبل الدولة، والقاضي الذي يفض المنازعات بين القبائل قادم من المدينة. والتنظيم القبلي السياسي القديم قد أفسح المجال الآن

نموذج للنجوم ستر خاص بمدرسة فاس بالمغرب وتمتد هذه الزخارف الى ما لا
نهاية . وتتكون من نجوم كبيرة وصغيرة وأشكال هندسية أخرى . وينتج عن تقاطعها أشكال أشبه بضفائر متشابكة

تنويعات زخرفية حول وردة بضريح شاه نعمة الله ولي بماهان ، ايران ، القرن الخامس عشر

صور الصفحات السابقة (صفحة ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ١٧) مأخوذة عن مجلة «دو» (عدد أغسطس ١٩٧٦) ، وهو عدد خاص عن الفن الاسلامي المعماري والزخرفي وقد اخرج هذا العدد السيد ريتشارد اتنجهوزن بالاشتراك مع سريه ورولند ميشاود وهيئة تحرير مجلة «دو»

للإدارة المركزية. ويقول مونتانيو Montagne معبرا عن هذا المعنى: «تموت القبيلة تدريجيا في الوقت الذي تتكون فيه الدولة الحديثة» (بيدول، ص٨).

بيد أن نظام الإدارة الثنائي الذي انشأته الحماية، تم إلغاؤه عام ١٩٥٦، قد استعان بأعيان القبائل فجعلهم ممثلين للسلطة المركزية، ومنحهم لعشرات الأعوام سلطات سياسية وإدارية وعسكرية واقتصادية داخل قبائلهم لم تكن في أيديهم من قبل في أي وقت من الأوقات. وكانت نتيجة ذلك أن استقل ممثلو القبائل استقلالا بعيدا عن قبائلهم وما لبثوا أن أصبحوا فئة أعيان ريفية تستحوذ على نسبة مرتفعة من الملكيات الكبيرة وتحتل اليوم المناصب الكبرى والوسطى في وزارة الداخلية وفي الجيش والشرطة. وتشترك هذه الفئة في الحياة السياسية على الصعيد الوطني. ومع ازدياد التقارب بين أعيان الريف والسلطة المركزية في الحضر نلاحظ اطراد التمايز الاجتماعي داخل القبائل نفسها. وهكذا نجد أن الهيكل الهرمي القبلي هيكل «حديث»، كما أن نشاط الأعيان السياسي نشاط «حديث».

•

فلنلخص ما سبق: يتميز المجتمع المغربي الذي يوصف اليوم بأنه مجتمع «تقليدي» بالقياس إلى مجتمع القرن التاسع عشر ببنيته السكانية (الديموجرافية) الجديدة، وبتغير العلاقة فيه بين السكان والموارد الاقتصادية وبين المدينة والريف، ويتبع ذلك خضوع الريف للإلزام الضريبي وتبعيته الاقتصادية والإدارية للمدينة وانهيار التنظيم الاجتماعي والسياسي داخل القبائل، وظهور هيكل هرمي جديد بدلا منه ترتبط قمته ارتباطا وثيقا بالسلطة المركزية في الحضر. والشيء الذي بقي على حاله هو النشاط الاقتصادي الأساسي: الزراعة وتربية الماشية، فما زالت تسودهما وسائل الإنتاج القديمة. وعلى الرغم من ذلك فقد تغير أيضا مضمونهما الاجتماعي والاقتصادي.

إن وصف هذا المجتمع في مجموعه بأنه مجتمع «تقليدي» ـ كما يفعل خبراء البنك الدولي ـ هو في الواقع من باب النظرة الاقتصادية الرأسمالية الصرفة. ومن وظيفة هذه النظرة أنها تيسر الفصل بين إنجازات «القطاع الحديث» وبين مشكلات المجتمع «التقليدي»، ثم إنها تزيف تراث السكان المغاربة الريفيين إذ تصفه بأنه تراث جماعة هامشية من الوجهة الاقتصادية، جماعة بعيدة كل البعد عن المشاركة في اتخاذ القرارات السياسية التي تخصها، تعاني من التضخم السكاني النسبي وتخضع للسلطة المركزية. ولا حاجة بنا بعد ما قدمناه إلى القول إن مفهوم «التراث» هذا لا علاقة له على الإطلاق بالواقع التاريخي للمجتمع الريفي المغربي في القرن الثامن عشر والتاسع عشر. مفهوم «التراث» اللاتاريخي هذا هو من نتاج العلوم الاجتماعية التي صار يعوزها الفهم التاريخي المتكامل «للمجتمع»، ولهذا نجد نفسها مضطرة إلى أن تنسب للواقعة المفردة (الجزئية) صفة الوجود الاجتماعي والتاريخي المستقل.

إن مجموع العلاقات الاجتماعية التي نجدها الآن في القطاع المسمى بالقطاع «التقليدي» لم يكن من الممكن تصورها دون وجود القطاع الرأسمالي. فما تطلق عليه النظرة الاقتصادية المحددة اسم «التقليدي» و«الموروث» هو في حقيقة الأمر نتيجة لعملية التحديث الجزئية التي لم تشمل المجتمع بأكمله. ذلك أن من خصائص عملية التحديث الجزئية هذه أنها تصف جميع مجالات المجتمع بأنها مجالات تقليدية طالما أنها لا تخضع للاستغلال الرأسمالي الخاص أو العام. «فالتحديث» الذي يصيب هذه المجالات أو القطاعات هو النتيجة الحتمية الجانبية لنشوء القطاع الرأسمالي. وهذا الشكل من أشكال التحديث هو الذي نصادفه في «المغرب الضروري»: فهو تحديث مختزل تم بطريق الصدفة بل لقد تحقق إلى حد ما على الرغم من إرادة القائمين به.

وطالما أن الدافع إلى «التحديث» والموجه له هو مبدأ

الربح ومضاعفة الربح، وطالما ظل خاضعا لقوانين رأس المال لا للحاجات الاجتماعية فلا بد أن يخلق هذه الأشكال المقتضبة غير المنتجة من أشكال الحداثة، ولا بد أن يرفع عن نفسه مسؤوليتها وأن يخفيها تحت رداء «التقليدي» أو «الموروث». وهكذا يتزيى قطاع الإنتاج الحديث بثوب لامع يعلي من مكانته وإنجازاته، دون أن تبرز في المجتمع مسؤوليته عن «المجتمع التقليدي» وتطوير هذا المجتمع.

•

تسير هذه النظرية التي تفصل في التنظير والتطبيق بين القطاع التقليدي والقطاع الحديث في المجتمع، تسير في أثر التراث الاستعماري. فهي تدعي أن القطاع الرأسمالي وحده هو الذي يشارك في التطور التاريخي العالمي وتحاول تصوير التحولات المترتبة على قيام القطاع الرأسمالي والواقعة في القطاعات الأخرى في شكل قضية تتعلق بالمجتمعات التقليدية المحلية.

بيد أن الواقع غير دلك. فالعلاقة بين القطاع الرأسمالي والقطاع المسمى بالقطاع التقليدي هي ذاتها علاقة حديثة جدا، وهي تعبر عن ارتباط القطاع الرأسمالي بالقطاع الآخر غير الرأسمالي الذي يجاوره ويخضع له، والذي لا بد أن يكون موضع العديد من التحولات الضرورية حتى لا يعوق ازدهار القطاع الرأسمالي ونموه، وليس التضاد بينهما تضادا ثابتا، وإنما هو عملية تاريخية تخلق الازدواجية من جديد وتزيد من حدتها.

ليس هناك إذاً مجتمع «تقليدي» في المغرب، بل «تقاليد» متعددة للمجتمع المغربي. ولا يمكن تعريف هذه التقاليد بوصفها حقائق منفصلة معزولة، بل بوصفها علاقات وشروط تاريخية تستند إلى ممارسة ذات تاريخية، ولا يمكن فهم «التراث» (أو الموروث) بوصفه شيئا مضادا لعملية التطور التاريخي إلا إذا كان حكمنا على الذات التي تحمل هذا «التراث» (أو هذه التقاليد) بالنفي من إطار التطور العالمي وعزلها في إطار التاريخ الإقليمي. وحيثما كان «التراث» أو كانت «التقاليد الموروثة» علاقة تاريخية بين ممارسة حاضرة لذات تاريخية وممارستها في الماضي. تعذر استخدامها لفرض سيطرة الماضي على الحاضر.

(ترجمة سامي نحيب)

من أعمال طلاب مدرسة الفنون الجميلة، كازابلانكا، عام ١٩٦٩

٢) رحل حولاني ، متحف الشعوب ، فينا ، مجموعة فالتر دوستال

فالتر دوستال

تطور حياة البدو فى الجزيرة العربية فى ضوء المادة الأثرية

تحاول هذه الدراسة أن تتبع تطور **تراث رعاية الإبل (للبدو)** في الجزيرة العربية، وذلك من خلال المعلومات المتوفرة والتي يمكن الاستناد إليها[١]. وتقضي الأمانة العلمية أن أعترف بالثغرات التي شابت النتائج التي توصلت إليها وبقصور هذه النتائج، وذلك بسبب عدم ثبوت المقدمات التي بنيت عليها هذه النتائج، ومن ثم فانه يجب اعتبارها مجرد احتمالات. وبصراحة فإن الحقائق وراء هذه المقدمات تعتمد على الحالة الراهنة لدراسة الآثار، وهي دراسة قد تؤكدها أو تظهر تناقضها الاكتشافات التي قد تستجد في المستقبل . . . هذا وأنا أدرك نقص الأسس التي بنيت عليها نتائجي فيما يختص بالأنواع المختلفة من **الرحال** (جمع رحل)[٢] والأوضاع وأساليب الركوب الخاصة بها. وإنني لأسجل في هذا المقام المثير للجدل: ـ

١) أنه ليس لدينا في الوقت الحاضر طرق أخرى.

٢) أن إقامتي بين قبيلتي مطير وعجمان ـ وهما من القبائل البدوية ـ أتاحت لي فرصة الاطلاع على الكثير من دقائق ركوب الجمال وأوضحت لي بالذات الأهمية الأساسية لهذين العنصرين. وعندما يعترض البعض بأن هذه «الرحال» كانت منتشرة على نطاق واسع بحيث يمكن القول إنها لا بد وأن تكون قد اكتشفت على حدة في عصور مختلفة وأماكن مختلفة، فإني أتساءل ببساطة لماذا أدخل الرومان سرج خيل الفرسان القائم على قوس السرج (محنى السرج) أولا في القرن الأول بعد الميلاد أي بعد احتكاكهم مع البارثيين Parthians[٣].

---

١) العرض التالي يستند إلى مؤلفي المنشور عام ١٩٦٧ عن «البدو في جنوب الجزيرة العربية» (انظر قائمة المراجع)، كما يتضمن إضافات وحقائق جديدة

(تفصيل عناوين الكتب المشار إليها في الهوامش في ثبت المراجع)

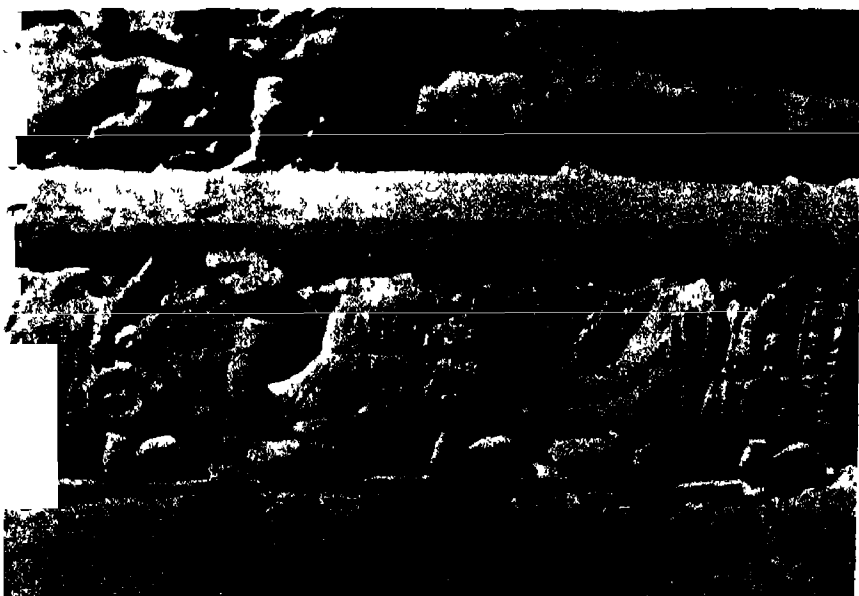
٢) المقصود كور أو رحل الحمل، وهو السرج بالنسبة للفرس

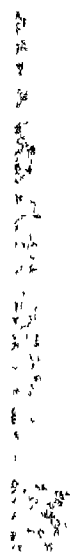
٣) البارثيون Parthians شعب عاش بين بحر قزوين وإيران

١) رحل شداد ، متحف الشعوب ، ڤيينا ، مجموعة ڤالتر دوستال

وحتى نتجنب اللبس الذي قد ينشأ عن المعاني المتشبعة التي تعنيها الكلمة العربية « بدو »، أعتقد أنه من الأفضل أن أبدأ بتحديد ما أعنيه باستخدام كلمة « بدوي »، ففي اللغة العربية ينقسم سكان الجزيرة العربية طبقا لطرق معيشتهم إلى قسمين: الحضر والبدو ، وكلمة الحضر تعني بصفة عامة السكان المستقرين، بينما كلمة بدو تطلق على الذين يعيشون خارج مناطق الإقامة الدائمة . . . وهذا التعريف محفوف بالكثير من الصعوبات ، حيث إن مفهوم البدو هذا يضم مجموعات مختلفة تمثل مراحل حضارية متفاوتة. وفي سبيل إعادة تعريف لفظ « بدو » في ضوء المادة الأثرية ، اقترحت في مقام آخر تعريفا محددا وهو: **رعاة الإبل، الذين من عادتهم القتال كالمحاربين الخيالة.**

ونلاحظ في كتاب « **النقائض** » للشاعرين العربيين جرير والفرردق انه من بين ثلاثمائة وثلاثة وتسعين كلمة وردت في وصف رعاة الإبل الرحل وحياتهم ، نحو ٣٧٪ في

(خراسان) . لم يقو الرومان على إخضاعه . كانوا يركبون الخيل ويتظاهرون بالفرار أمام العدو ، وعلى عجلة منه يرمونه بسهامهم من وراء أكتافهم . وضرب بهم المثل القائل: « رماه بسهام البارثي » ، أي أصابه واختفى . (المنجد)

٥) تصوير لراكب جمل (أشوري) . القرن الثامن والسابع قبل التاريخ

٦) نقوش نافرة لجمال عليها رحل من نوع الشداد .   تدمر . نحو القرن الثاني أو الثالث بعد التاريخ

كب جمل من تل حلف . القرن التاسع قبل التاريخ

اكب جمل (أشوري) . القرن الثامن والسابع قبل التاريخ

٨) تصوير لراكب جمل على رحل من نوع ال

٧) نقوش بارزة لجمل عليه رجل من نوع الشداد ، تدمر ، نحو القرن الثاني أو الثالث بعد التاريخ

مجال الحرب وأساليبها . . . هذا التقسيم إلى بدو وحضر هو حقيقة اجتماعية معقدة ، يمكن تقديرها على نحو أفضل إذا ما نظرنا إلى التعارض الذي يوحي به بين الاصطلاحين ، هذا إذا ما تجاهلنا مؤقتا كل العلاقات الاقتصادية والاجتماعية الفعلية .

وتتضح في كتاب « النقائض » قوة هذا التعارض ، على النحو الذي يشعر به البدو أنفسهم ، من استخدام كلمة قعود للجمل الذي يركبه من يرعى المواشي ذوات القرون . . . والاصل الثلاثي هو « قعد » بمعنى جلس واقعى ، ومن هذه الكلمة تشتق أيضا كلمة « قعاد » (بكسر القاف وفتح العين) للإشاره إلى أولئك الذين لا يذهبون للحرب والقتال .

وقد حدد عالم الاجتماع العراقي « علي حسين الوردي » هذا التضاد بقدر أوفر من الوضوح في المحاضرة التي ألقاها عام ١٩٥١ عن شخصية العراقي ، فهو يرى أن ثمة نظامين أو نسقين مختلفتين للقيمة في المجتمع العراقي : « ثقافة بدوية تميل إلى الحرب من ناحية » ، « وثقافة قروية مسالمة من ناحية أخرى » .

« وقد ترتب على هذا وجود نسقين مختلفين للقيم في العراق : أحدهما أساسه الاعتقاد في القوة والشجاعة والغلو في تقدير الكبرياء ، والثاني أساسه الاعتقاد في العمل والصبر وقبول الضرائب والطاعة والكد » . [٤]

وكما ذكرت آنفا فإنني في منهج هذه الدراسة أبدأ من

---

٤) الوردي ص ٩

الأنواع المختلفة للرحال (جمع رحل أو سرج) وأوضاع الركوب المرتبطة بها، وفي الجزيرة العربية يستخدم رعاة الإبل حاليا نوعين مختلفين من الرحال، ومن ثم يمكن تصنيفها في قسمين: أحدهما خاص بالمحاربين وهو معد لهذا الغرض، والثاني معد بحيث يصلح للنقل فقط.

أ) المجموعة الأولى وتوضع على سنام الجمل، ورحلها الخشبي معد وفقا لمبدأ القبو (المنحني) (انظر ٣ - ١) ويتصل القبوان (رلاف) كل بعقدته المطولة (رأس) بالجانبين بواسطة دعامتين متقاطعتين (المسكبين). أما الرحل كله فيبلغ ارتفاعه ٥٨ سنتميترا، وعرضه ٥٢ سنتيميترا وتوضع العقدة الأمامية على بعد ما بين ٤٨ سم إلى ٥٠ سم من العقدة الخلفية، في حين يتم ربط الأجزاء الخشبية بعضها مع البعض الآخر بواسطة شرائط من جلد الغزال - المعد قبل أن يجف، ويلف حول المفاصل بحيث يجعل الرحل في وضع يسمح بعض المرونة. أما حزام الرحل (الحقب) والوسادة التي يجلس عليها (المفراي) ووسادة أخرى للقدم (مرقا) فترتبط بالقبو الأمامي. وجميع هذه الوسائد من الجلد المحشو بصوف الأغنام . . وقد أطلق على المجموعة التي تستخدم هذا النوع مجموعة «الشداد»، من الاسم العربي لهذا النوع من الرحال . وتنتمي إلى هذا النوع معظم قبائل رعاة الإبل الموجودة حاليا في الجزيرة العربية.

ب) والمجموعة الثانية تجلس على عجيرة الجمل أو (المديلة) (وهي الحزام الذي يربط تحت رباط الذيل) وذلك على وسادة (حاوية) توضع خلف السنام وتثبت بواسطة حبل مع قبوي الرحل والذي يتم تثبيتها بواسطة حزام الرحل حول أعلى كاهل الجمل . . . وهذا النوع من الرحل يطلق عليه في الجزيرة العربية لفظ «حولاني» ولهذا فأنا أطلق على هذه القبائل المجموعة الحولانية.

ويكشف هذان النوعان من الرحال الاختلاف في تطور الركوب عند القبائل المستخدمة للإبل . . . وسأحاول من خلال فحص الرحال التي عثر عليها ضمن البقايا الأثرية المتخلفة عن الشرق القديم أن أعطي فكرة عن هذا التطور، ونظرا لقلة ما عثر عليه من هذه البقايا التي أمكن التوصل إليها من بعض الأماكن، فان ذلك يحتم علينا أن ندرس من حيث المبدأ قيمتها من حيث إنها دليل وبرهان مع مراعاة أن يشمل هذا الفحص، بالإضافة إلى التماثيل، عظام الدواب من فصيلة الإبل، وبعض الخطوط والنقوش التي تشير إليها . . . وتتكون هذه المادة من حيث الكمية والمصدر من بقايا متفرقة خلال المراحل المختلفة العديدة لمراكز الحضارة المتقدمة في العراق وفيما بين النهرين وما يجاوره، وتعتبر المخلفات دليلا بالغ الأهمية على **وجود اتصال بين شعوب الحضارات المتقدمة وبين غيرها من الجماعات التي تقتني الإبل**، ومع أن هذه البقايا تدل على أن هذا الاتصال لم يكن وثيقا، إلا أن ذلك لا ينفي وجود الجماعات التي تقتني الجمل العربي وحيد السنام خلال العصر الألفي الثالث قبل الميلاد، والتي نمت وبرزت في فترات غير منتظمة على مشارف وداخل المنطقة ذات الحضارة المتقدمة. وهذه المقولة العامة هي كل ما نستطيع أن نستخلصه من هذه المخلفات، ربما مع استثناء أن بعض هذه الآثار يبين كيف كان ركاب الجمال يمتطون جمالهم وكيف كانوا يستقرون فوقها. كذلك يجب أن نتذكر: -

أ) أن شبه الجزيرة العربية كانت تعتبر أرضا مجهولة في الفترة السابقة لظهور المؤرخين.

ب) أنه من الصعب الحصول على دليل أثري لثقافة القبائل الرحل، حيث إن معداتهم صنعت من مواد لا تتحمل البقاء لأمد طويل، وبناء على ذلك فإننا لا نستطيع أن نقول الكثير عن الأصول السلالية لمالكي الإبل، أو القول فيما إذا كانت هذه السلالات عبارة عن شكل منطور من أشكال الاقتصاد الزراعي المختلط، أو أنها نشأت من مرحلة أكثر سموا من مراحل مجتمع الصيد، كذلك فإننا لا نستطيع أن نحدد بشكل قطعي

مكان وزمان هذا التطور لتاريخ الجزيرة الثقافي[٥]، وكل ما يمكننا أن نقوله في الوقت الحاضر هو أنه منذ العصر الألفي الثالث قبل الميلاد حتى النصف الأول من الألف الثاني كانت توجد جماعات مالكة للإبل قد اتصلت عرضيا وبصورة غير منتظمة بسكان الحضارة المتقدمة، ولا نعرف هذه الجماعات من حيث أصولها السلالية أو لغتها، ويصعب جغرافيا تحديد أراضيها على وجه الدقة.

ومن العسير تحديد قيمة المصادر التي ناقشناها من قبل، وذلك أن المادة الأثرية المتوفرة كان مصدرها الوحيد أصحاب الحضارة المتقدمة، ولم تكن من نتاج رعاة الإبل أنفسهم، وبالتالي فإن هذه المادة الأثرية تتحدث فقط عن رعاة الإبل الذين ارتبطوا بصلات مع أصحاب هذه الحضارات المتقدمة. وعلى الرغم من هذا التحفظ، فإننا سنمضي في فحص المادة الأثرية من حيث ما قد تدل عليه من عادات الركوب، والأسلوب الفني (التكنيك) الخاص بالركوب، ومن حيث تكوين الرحل. ومن هذا المنطلق سنحاول مناقشة بضعة أسئلة هامة، منها على سبيل المثال: كيف يمكن - لأغراض الدراسة المقارنة - تقييم جماعات رعاة الإبل التي لم تترك دليلا ما ينبيء عن أنها كانت يوما من فئات «المحاربين الراكبين».

والملاحظة الأولى، وهي أن الإبل تمتطي حتى عصرنا الحاضر على السنام وعلى العجز على حد سواء، تثير عدة أسئلة:

أ) أين يمكن لراكب الجمل أن يأخذ مكانه؟

ب) أي مقعد من المقاعد يحقق الركوب الأفضل؟

ج) أي مقعد كان الأسبق في الاستخدام؟

يستخدم الراكب في ركوبه ثلاثة مقاعد هي: أعلى الكاهل - السنام - العجز (المنطقة الخلفية). وبشكل عام يستعمل النوع الأول في المسافات القصيرة، ويكون غالبا وسط قطيع من الدواب أثناء الرعي، ويمكننا اعتبار كل من العجز والسنام من المقاعد.

وفيما يلي بعض البقايا والمتخلفات الأثرية التي توضح وضع بعض الرجال وهم يمتطون عجز الجمال: -

١ - أثر من الحجر الجيري لراكب جمل من تل الأسمر (العصر الألفي الثالث قبل الميلاد).

٢ - تمثال صغير لرجل يمتطي جملا سريعا من «تل تاناخ» (العصر الألفي قبل الميلاد).

٣ - تمثال صغير لجمل من اليمن (العصر الألفي الأول قبل الميلاد)[٦].

وتشير هذه الآثار إلى أن الرعاة كانوا يمتطون الإبل من عند عجزها، وذلك في العصر الألفي الثاني والثالث قبل الميلاد، أما بالنسبة للجنوب فكانوا يتبعون هذه الطريقة في العصر الألفي الأول. ويرجع الدليل الأثري على امتطاء أسنام الجمل إلى النصف الأول من العصر الألفي الأول، ويتضح ذلك على سبيل المثال من الرسم البارز لراكب جمل «تل حلف» (القرن التاسع قبل الميلاد) ومن رسوم راكبي الجمال السريعة في عصر الآشوريين المحدثين، ومن ثم فمما لا شك فيه أن الركوب على العجز كان الطريقة الأولى لركوب الجمال بين قبائل رعاة الإبل، ويتضح من الأدلة الأثرية أن الركوب على السنام كان مرحلة تالية، وهنا يواجهنا أول **تباين أثنواجرافي**[٧]، فقد

---

٥) Bibby 1964 108, 1965 148.

٦) Dostal 1967 15 passim

٧) إثنوجرافيا Ethnographie، المعنى العام هو «وصف الشعوب»، ويعرفه هوبل Hoebel بأنه «ذلك القسم من علم الأنثروبولوجيا الذي يختص بالتسجيل الوصفي للثقافات» والبعض يقصر «الإثنوجرافيا على الوصف العلمي للأنساق الاقتصادية والاجتماعية، والتراث الثقافي للشعوب ذات المستويات التكنولوجية المختلفة»، ويختلف معنى المصطلح من ثقافة إلى أخرى (أنظر «قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور» تأليف إيكه هولتكرانس، الترجمة العربية، ١٩٧٢ نشر دار المعارف بالقاهرة، ص ١٥ - ١٧.

الإثنولوجيا Ethnology هو علم الإنسان ككائن ثقافي، وهي الدراسة المقارنة للثقافة، ووفقا لتعريف ستيرن Stern هي «التحليل العلمي - القائم على الإثنوجرافيا - للأنساق الاجتماعية الاقتصادية والتراث الثقافي للشعوب ذات المستوى التكنولوجي المتخلف، ويستهدف الكشف عن أصول،

٩) بئر الغم جنوب الجزيرة العربية

كان راعي الإبل في شمال الجزيرة العربية أول من يركب على السنام، في حين استمرت القبائل في جنوب الجزيرة في ركوب العجز وذلك حسبما تنبىء الأدلة الأثرية والأثنوجرافية. وكما ذكرت من قليل فإن التحول في الشمال من طريقة إلى أخرى في الركوب حدث في النصف الأخير من الألف الثاني قبل الميلاد.

ومما لا شك فيه أن الطريقة الثانية كانت تطورا حاسما جدا في وقتها في أساليب الركوب، حيث إنها على النقيض من الطريقة القديمة، أتاحت للراكب تحقيق أعلى معدل للسرعة بواسطة جمله، ويعد هذا عاملا أساسيا في تطور رعاة الإبل كقوات محاربة راكبة، ومنذ ذلك الوقت أصبح في مقدور راكب الجمل في شمال الجزيرة العربية أن يقطع مسافات كبيرة على نحو أسرع، وترتب على ذلك اكتشافه للمراعي بطريقة أيسر، وأن يشرف على رعي أعداد من الإبل أكبر من ذي قبل. وهذا التفسير لا يعتمد على أرقام مقارنة عن مدى السرعة في كلتا الحالتين، وإنما يعتمد في المقام الأول على أقوال البدو أنفسهم، أي على التقدير الذاتي. ومع ذلك فإنه لا يتعارض مع البيانات التاريخية القليلة المتاحة عن غزو رعاة الإبل لحراصي الخصبة وإنني أميل كذلك لهذا الحكم استناداً إلى عدد البقايا الأثرية التي تبين راكب السنام في مقابل راكب العجز)، وهي كبيرة بدرجة غير عادية. وأرجع ذلك إلى التطور الذي طرأ على أسلوب الركوب، لأنه منذ ذلك الحين أصبح رعاة الإبل يشكلون

ووظائف، وعمليات التغير في سماتها الثقافية». وعليه فالإثنولوجيا - على خلاف الإثنوجرافيا - علم ذو نظرة مقارنة ووجهة واسعة.
(أنظر «قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور»، ص ١٨ - ٢٠)

١) رحل من كرب مع ابنه ، جنوب الجزيرة العربية

تهديدا لسكان المدن الذين بدأو يهتمون بهذه الظاهرة. ومن الدلالة بمكان في هذا المقام أن نجد تقريرا في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخ رعاة الإبل يرجع تاريخ إلى عام ٨٥٤ قبل الميلاد ، عن المساعدة التي وضعها الجندوبي العربي تحت تصرف الأمير الحاكم لإحدى المدن السورية ، وهي عبارة عن (١٠٠٠) ألف من الإبل السريعة[٨].

وترجع الآثار الأولى التي توضح تركيب الرحل إلى الألف الأول قبل الميلاد وهي تكشف عن هوية الرحال ذات الوسائد ، أو نوع هذه الوسائد ، ومن أقدم الآثار المتوفرة في هذا المجال (من آثار «تل حلف» كما سبق الإشارة) نرى الوسادة قائمة الزاوية مثبتة بواسطة حزامي السرج المتقابلين. ويتضح من الرسوم الآشورية الحديثة أن هذا النوع كان مستخدما خلال الفترة التي تعنيا ، حيث يبدو أنه مماثل لتلك الأنواع المستخدمة اليوم في حزام الرحال. كذلك فإن هذه الرسوم تعد أفضل دليل إثنوجرافي حيث إنها توضح أول أثر ثقافي خارجي يطرأ على قبائل رعاة الإبل الشماليين (من القرن الثامن حتى السابع قبل الميلاد). وبالنسبة للرحل ذي الوسادة في صورته التي عثر عليه فيها من قبل مزودا بحزام يلتف حول بطن الجمل ، فقد أضيفت إليه ثلاثة عناصر جديدة نشأت عن الفروسية المعاصرة. قماش الرحل والشرائط المرتبط به حول الصدر وذيل الحيوان ، ولربما وصلت هذه الإضافات المتعلقة بالإبل إلى الرعاة عبر احتكاكهم بالحضارة المتقدمة. ومن هذا المصدر نفسه تلقى رعاة الإبل ما حفزهم على التوصل إلى العديد من الاختراعات التكنيكية ، وعلى سبيل المثال ،

---

٨) Petracek 1959, 1960

١١) امرأة من كرب وهي عطص ، حنوب الحريرة العرسة

يوضح الـرسم ١٠ ـ ١١ من نـسميـه براكـب العجـز (المؤخرة) الذي يمتطي الحمل خلف الراكـب تماما ، ويطلق السهام على العدو من مكـانه وكأنه يركـب عربة حربية.

وهذا الشكل يظهر في الشعر العربي القديم مثل « الرديف » و« الزامل » ، ولكن الرديف تغيرت وظيفته على النقيض من راكب العجز (المؤخرة) في العصور الآشورية الحديثة ، فقد استخدم هجينه (جمله) فقط في الوصول إلى مسرح المعركة ، وهناك يستبدله بحصان قد أحضره معه ليخوض به القتال.

وهذا الاختلاف بالنسبـة لراكبي المؤخرة يمكن أن يتطـور في حالة ما إذا ما صار لدي قبائل الإبل جياداأيضا[٩].

وثمة دليل آخر من هذه الحقبة ، وهو تمثال صغير لحمل من اليمن يوضح رحلا مـماثلا للرحل الحـولاني الأخير ، ولكن ينقصه القبوان الصغيران للشكل الحديث. ونستخلص من هذا أن قبوي الرحل الحولاني قد أضيفـا إلى الرحل اليمني القديم ذي الوسـادة ، وأن الشداد لا يمكن أن يكون قد اقتبس من قبوي الحولاني. وبهذه النتيجة ينتهي تحليلي لآثـار راكـب الجـمـال من الألف سنة الأولى قبل الميلاد.

والموضوع الثـاني الذي أتنـاوله هو ظهور « **الشداد** ».

ومعرفتنـا بالشداد ـ وهو نوع من الرحـال ـ ترجع من النـاحية الأثرية إلى المخلفـات التي وجدت في تدمر « بالميرا » (شمـالي الجزيرة العربية) والتي تعود إلى القرن الثـالث قبل الميلاد ، ومما يؤيد ذلك ظهورهـا على ألواح القرابين في نفس الفترة في تدمر أيضا. وكـما أشرت في مقدمتي فإن المصدر الرئيسي للشداد هو قبو الرحل الذي

---

٩) Dostal 1967 17

١٢) لقاء عند النار في أرض صيعر ، جنوب الجزيرة العربية

اخترعه خيالة وسط آسيا[١٠] . . . ولنحاول أن نعد تصنيفا **للرحل المقوس** ، وهو عامل مساعد ذو فائدة غير عادية بالنسبة للركوب ، باعتبار أن الرحل المقوس لم يطور على مراحل وإنما اكتشف مرة واحدة ، كما تشير الأدلة الأثرية ، ومن هذا الرحل نشأت ـ كما أوضح يوهانسن بشكل مقنع ـ أشكال عديدة متباينة . وفي هذه الحالة ننتهي إلى أن الشداد هو عبارة عن تعديل لسرج الحصان ذي القبو بحيث يصلح للإبل . يؤكد هذه المسألة شيء لا يمكن أن نتجاهله في هذه المناقشة هو أن أول ظهور للشداد في الآثار يرجع تاريخه إلى نفس الفترة التي ظهر فيها أول أثر الخيالة الشرق الأدنى وهم يمتطون ظهر السرج المقوس (ذي القبو) . إن الفرق في التركيب بين رحال الإبل في الألف الأول قبل الميلاد والشداد يستبعد الافتراض البديل لنشوء شداد مستقل عند رعاة الإبل . ومن حيث الأدلة الأثرية فليس لدينا تفسير آخر لنشأة الشداد ، فعلى ضوء المعلومات المتاحة يمكن القول أن البارثيين هم الذين أدخلوا الرحل المقوس (ذا القبو) إلى مشارف الجزيرة العربية . ومن ثم فإن الشداد يمثل التجديد الهام الثاني الذي تلقاه رعاة الإبل الشماليين من الفرسان . وهذا الرحل الجديد هو ثمرة الاحتكاك الثقافي بين الإيرانيين والساميين ، ويعد أقوى العوامل في تطوير النواحي الحربية في حياة رعاة الإبل . فلأول مرة يتوفر لراكب الإبل رحل يهيء له كل الاستقرار اللازم والمساندة المرجوة في القتال وهو فوق ظهر الجمل . وواكب

---

١٠) Dostal 1959 19

١٣) مساحل أثناء الرقص ، جنوب الجزيرة العربية

ذلك تغير مماثل في أسلحته ، فبدلا من القوس والسهام التي كان يستخدمها في مرحلة الرحل ذي الوسادة نجده الآن يستطيع أن يستخدم الرمح الذي يستخدمه الفرسان في حربهم .

وبقدر ما نرى الآن فإن هذه التطورات الفنية : الركوب على السنام ، تطور إعداد الرحل نتيجة عناصر مستعارة من ركوب الخيل ، تطور في أساليب الحرب عن طريق اقتباس مبدأ عربة الحرب وملاءمته (تكييفه) مع ركوب الإبل ، استخدام القبو (المقوس) في رحال الإبل ، فإن هذه التطورات قد تركزت في قبائل رعاة الإبل الشماليين . أما القبائل الجنوبية فقد تمسكت بنوع من الرحال ذات الوسادة التي ما زالت مستخدمة حتى يومنا هذا ، كما كان الحال في الألف سنة الأولى . وعلى ذلك ، واستنادا إلى مراحل التطور المختلفة كما أثبتناها ، يمكن تقسيم رعاة الإبل المختلفة إلى مجموعتين : الشمال المتقدم والجنوب المحافظ .

وتبين من الدليل الأثري وعلم الإثنوجرافيا الحديثة أن الركوب على العجز (المؤخرة) كان الأسلوب الشائع بين كل رعاة الإبل في مرحلة ما من تطور هذه القبائل ، ولا يمكن حتى الآن تحديد تاريخها على وجه الدقة . وظهرت بوادر تعبير بين رعاة الإبل حوالي نهاية الألف الثاني وبداية الألف الأول انتهت بتقسيم شبه الجزيرة إلى قسمين . ومن المحتمل أن يرجع ذلك التقسيم إلى الاحتكاكات المتعددة بين قسم المجموعة الشمالية ومنطقة الحضارة المتقدمة . وقد ورد في أحد النصوص وجود مركز لتربية الحيوان قريبا من « نيبور » يرتاده المشترون من بلاد

١٤) مساحل أثناء الرقص . جنوب الجزيرة العربية

مابين النهرين وأيضا من إيران، حيث كان هذا العمل يشكل جزءا لا يتجزأ من الاقتصاد إذ ذاك، وهذا يشير إلى أن الحضارة المتقدمة في هذا المجال كان لها بعض الأثر فيما وراء حدودها المباشرة. ولذلك ـ وتحت ظروف معينة ـ يمكن تفسير التحول من الركوب على العجز (المؤخرة) إلى الركوب على السنام، بأنها وليدة هذه الاحتكاكات، ولكنني لا أستطيع إثبات ذلك، فلا يمكن إثبات أن رعاة الإبل الشماليين كانوا على اتصال مع الحضارة المتقدمة خلال موجات التوسع، وإن كان ذلك ممكنا، هذا بخلاف رعاة الإبل في الجنوب فلم يتح لهم الاحتكاك مع مراكز الحضارة المميزة، ومن ثم افتقدوا هذا الحافز الهام للتطور. وتكمن الأسباب الرئيسية لذلك في جغرافية جنوب الجزيرة العربية والوضع الثقافي هناك، وفي التطور المتأخر نسبيا للحضارة المتقدمة. في العصور القديمة ظهرت بعد ذلك بنحو ألف سنة تقريبا النتائج الأولى للحضارة المتقدمة في بلاد ما بين النهرين، فإذا ما رجعنا إلى تاريخ المرحلة الثانية لبلاد ما بين النهرين المتقدمة فعلا مع تأسيس المملكة السامرية (قبل عام ٢٣٥٠ قبل الميلاد) وبداية الحضارة المتقدمة لجنوب شبه الجزيرة العربية خلال القرون الأخيرة من الألف سنة الثانية، فإن هذه الفترة تؤكد التأخير في التطور الثقافي في الجنوب الذي يمكن أن يرجع إلى العوامل الجغرافية فقط. وفي التحليل النهائي فان حضارة بلاد ما بين النهرين هي نتاج احتكاكات حضارية وتأثرات حضارية عديدة، وهو أمر لا يمكن حدوثه إلا حيث تحول جغرافية المكان دون تكون جيوب ثقافية محلية

منذ [illegible] ناحية أخرى فإن شبه الجزيرة العربية كانت متعز[illegible] ولم تشكل أي نوع من الجسور التي تصل آسيا بجيرانها في القارة بحيث تسهل الاحتكاك الضروري للإنجاز الإبداعي، بل على العكس فقد كانت تعزلها عن المراكز الثقافية في الشمال مفازات وقفار وعرة (صعبة الاختراق).

لهذا السبب فقد بدأت التأثيرات الحضارية الحاسمة في زمن متأخر نسبيا ـ في السنوات الألف الأولى السابقة للميلاد ـ وراحت تخترق شبه الجزيرة العربية من الشمال إلى الجنوب، وكان لهذا أهميته الكبرى بالنسبة لرعاة الإبل الجنوبيين. وكانت البداية المتأخرة نسبيا للحضارة االعربية الجنوبية عنصراً له أهميته في اتجاهاتها المتحفظة، لكن العامل الأكثر أهمية تمثل في نقص الاحتكاك المباشر لهم بالمجتمعات التي قامت بتربية الخيول، تلك التي استمدت القبائل الشمالية منها أعظم دوافعها الكامنة. وإذا ما عدنا إلى تعريفنا للبدوي باعتباره راعيا للإبل اعتاد على خوض القتال على صهوة جواده، يمكننا أن نصف أولئك الذين ينتمون إلى الألف الثالث قبل الميلاد ـ وحيثما لم تكن أسس المجتمع المحارب ذي المستوى الرفيع قد وضعت بعد ـ بدوا أول، ويقصد من هذا الاسم أن نظهر كيف تولدت مرحلة عن أخرى. هذه التاريخ للانتقال من **البدو الأول للبدو الخلص**، تؤيده أبحاث ف. جاسكل Caskel W[11]. فقد أكد في أبحاثه التي أقامها على مادة أخرى ومن منطلق مخالف لذلك الذي بدأنا منه ما يماثل هذا الذي ذهبنا إليه، وهو لم يتتبع تكوين المجتمع البدوي إلى تلك الفترة التي مضينا نحن إليها فحسب، وإنما أكد أيضا نموه على يد رعاة الإبل الشماليين وتلك بالتأكيد ليست محض مصادفة.

لقد بدأت المرحلة البدوية المبكرة حينما بدأت القبائل للمرة الأولى في رعي الإبل (في تاريخ لا يمكن تحديدة على نحو دقيق)، ودامت حتى القرن الثالث أو الثاني بعد الميلاد، وتشمل تلك المرحلة كلتا المجموعتين: المتطورة والمحافظة، وأعقبت ذلك مباشرة المرحلة البدوية الخالصة، ولكنها اقتصرت على المجموعة المتطورة وحدها، ويمكن أن يقرر علم الإثنوجرافيا اليوم موعد وجودها، بالطبع هنالك مخلفات لتأثير البداوة الخالصة يمكن اكتشافها داخل الجماعة المحافظة مثل تقوية السرج الحولاني بدعامتين عبر أعلى الكاهل على نحو ما وجد لدى هذه المجموعة، ولكن لماذا أصرت هذه المجموعة على الجلوس على العجز، واستخدام سرج غير مناسب للقتال حتى رغم معرفتهم بالشداد الذي يعطي لراكبه مثل هذه المزايا في الحرب؟ إن هذا الاتجاه الواضح للعادات القديمة للتشبث بالبقاء، بالإضافة إلى التمسك بالسمات المميزة للمرحلة البدوية المبكرة، يشير إلى أنه يمكن افتراضا وحتى اليوم أن نجد بعضا من مخلفات مرحلة البداوة المبكرة.

انطلاقا من الدور الرئيسي الذي لعبته أنماط الرحال يجب أن نسأل أولا عما إذا كانت هناك عناصر أخرى مميزة قد ارتبطت بالرحل الحولاني في منطقة استخدامه الحديث؟ إن الجزء الثاني من هذه الدراسة مخصص لبحث هذه المشكلة ضمن غيرها من المشاكل ،ولسوف نقتصر هنا على النتائج الأساسية. إن المعلومات الإثنوجرافية تظهر الرحل الحولاني مرتبطا ببعض العناصر الحضارية وهو ارتباط أطلق عليه «وحدة الحولاني» hawlani unit. وهي تشمل: رحل للحمل (قتب)، ورحل مخصص للنساء يعرف باسم الطمه يقوم على فكرة الرحل الحولاني، وأنماط خاصة من السلال نشير منها إلى أوعيه اللبن بصفة خاصة، وبعض الحاويات الجلدية مثل الركائب والأجولة المعدة لحمل الطعام والعقالات الجلدية والأنسجة البدائية، وكسمة سلبية: لا توجد الخيام إلا بين قبائل الصيار والكرب وآل رشيد الذين تبنوا جميعا السكنى في الخيام من خلال الاحتكاك بقبائل الشداد. وقد أظهرت

---

(١١) Caskel 1953 7, 1954: 42 passim

من خلال التحليل المقارن أهمية هذه الوحدة الحولانية، وعبرت عن احتمال أن تكون هذه الوحدة ظاهرة أصلية. ومن منطلق الحقائق التي لخصتها من قبل، يمكن للمرء أن يجيب على ذلك السؤال بالإيجاب. ولكن الى أي مدى يمكن أن تشرح هذه الوحدة الحولانية باعتبارها من بقايا مرحلة البداوة الأولى؟

تعتمد الإجابة على العثور على عناصر حولانية بين قبائل الشداد، لهذا السبب فإنا يجب ألا نعتمد فحسب على الدليل الإثنوجرافي بل أيضا على المؤلفين اللغويين العرب الذين يقدمون في بعض الأحيان إشارات مفيدة عن حياة القبائل العربية القديمة.

لا يجد المرء أي أثر أو إشارة في شعر الجزيرة العربية لأي من الأواني ذات القيمة التي ترتبط بالوحدة الحولانية، تلك الأواني المعدة من خوص زعف النخيل والمطرزة بالجلد، ولكن هنالك نوعين من الرحال من النوع الحولاني هما القتب والطمه وجدا في قبائل الشداد.

أ ـ ورد ذكر القتب في الشعر الوعربي القديم (انظر **النقائض** ص ٨٠٤) **وفي لسان العرب**، ولكن لسوء الحظ بدون وصف تفصيلي، فقد ذكر لسان العرب (في الجزء الثاني ص ١٥٤) أن النسوة الحوامل كن يستخدمن القتب للتعجيل بالوضع، وفي العصر الحديث يشمل التجهيز النموذجي «للروالا» صورة أكثر تطورا من القتب، وهي عبارة عن وسادة على شكل حدوة حصان تسمى «وثرا أو ميثارا» توضع حول السنام، وثمة نمط خاص منها يسمى «الحيداجا» يستخدم في «الروالا» وهي توضع على الوسادة المسماة «بالوثر»، و«الحيداجا» تختلف عن الرحل الحولاني، وهذا «الوثر» يذكر المرء بالوسادة التي يطلق عليها اسم «الحاوية» في الشعر العربي القديم في الجزيرة العربية (أنظر **النقائض** ص ٩٥٨ **ولسان العرب** ٢٢٨/٩) والتي قيل أن الرجال والنساء كانوا يستخدمونها على حد سواء.

وهناك صورة فنية لهذا السرج في إحدى مقامات الحريري التي يرجع تاريخها إلى عام ١٢٢٥ ـ ١٢٣٥، وقد أوردت هذه المصادر أنواعا عديدة من السروج والرحال وذكرتها بالاسم، وربما ينتمي بعضها إلى النمط المعروف بالقتب وهي «**الكفل، والكور، والرحل**»، والكفل سرج يشبه الوسادة يوضع حول السنام ليكون بمثابة مقعد للراكب (لسان العرب ١٠٧/١٤) والكور يوصف بأنه مماثل للرحل ويستخدم في حالة ركوب المهور. ويثير وصف الرحل ذاته كثيرا من اللبس، فهو يشبه حسب وصف الجوهري (**لسان العرب** ٢٩٣/١٣) القتب وإن كان أصغر منه قليلا، وإذا ما اكتفينا بإشارة الجوهري تعين علينا أن نسوق دليلا آخر على وجود النمط المعروف بالقتب حيث أن وصف الجوهري لهما يجعلهما متماثلين، غير أن الرحل يستخدم بصفة عامة لوصف سروج الرحال وهكذا نجد في **لسان العرب** (٣٩/١١) أن الشداد كان منذ وقت مبكر يسمى رحل «الرلافات»، وهو ما يعني في الحقيقة سرج الحيوان الحافر ويشير إلى أن الشداد قد استخدم بعد ذلك بوقت طويل للإشارة للسرج المنحني.

ب ـ أما سرج النساء المعروف باسم الطمه فقد أورده اللغويون كسرج تحت نقاله بدون مظلة يعد للنساء، ويتفق هذا الوصف في جوانبه الأساسية مع الطمة الموجودة حاليا في جنوب الجزيرة العربية، لكن الإشارات التي وردت في **لسان العرب** لا تسمح باستخلاص أية نتائج عن تركيب الطواما، ويلاحظ أن هذه الأخيرة تشبه سرج المشاجير وهو ـ أي المشاجير ـ فيما ذكره **لسان العرب** نقالة للنساء أصغر من الهودج وذات بنية علوية لا سقف لها، وتعلو الهودج تركيبة على شكل قبة تصنع من الألواح الخشبية (انظر **لسان العرب** ٢١١/٢). ومن الجدير بالذكر لخدمة أغراض بحثنا أن نلاحظ أنه رغم هذه الأوصاف غير المتسمة بالدقة فإن الطمه والطواما اللتين ورد وصفهما في **لسان العرب** يمكن تمييزهما باعتبارهما سرجين تستخدمهما النساء ولا تحيط بهما

البدو وتستخدمهما قبائل وسط وشمال شبه الجزيرة العربية.

وقد وجد في تمثال أثري لجمل (يرجع تاريخه إلى فترة تتراوح بين القرنين العاشر والثامن قبل الميلاد) تكوين مشابه للطمه له تركيبة إضافية مماثلة يمكن أن ترجع إلى مرحلة البدو الأول من المجموعة المتقدمة. وإن لم يكن ذلك التكوين مماثلا بالضرورة أو مشابها لسرج المرأة، ومع ذلك ففي العصر اليوناني الروماني عثر على تماثيل فخارية في سوريا تبين مثل هذه التركيبة الإضافية متصلة بسرج المرأة ـ وهذا يثبت أنه قد وجد في مرحلة البداوة الأولى سرج للنساء مبني على فكرة السرج ذي الوسادة، ومن ثم يمكن الاعتماد على الدليل السابق الذكر لتقرير أن السروج المنتمية للنوع الذي يرجع إلى الوحدة الحولانية كانت منتشرة على نطاق واسع بين رعاة الإبل في الجزيرة العربية، ومع ذلك فإن القبائل المتقدمة أدخلت تطويرا على هذا النوع في تاريخ لاحق، بأن جعلت من الوسادة التي كانت تستخدم على الحزام وسادة طويلة تستخدم عند الركوب على السنام، وهذا الميل إلى التطوير معدوم لدى مجموعة القبائل المحافظة، ويقودنا انتشار السرج الحولاني إلى افتراض وجود تطور عام في مرحلة البداوة الأولى، وهكذا يتوفر لدينا تفسير أفضل لسلسلة من أوجه الشبه بين المجموعتين (أساليب ومعدات الرعي، وتكتيكات القتال).

ويمكن للمرء أن يميز بضعة عناصر فحسب من الوحدة الحولانية في ثقافة قبائل الشداد، ولكن هذه العناصر كافية ـ إذ أن عددها بالطبع تحدده مصادر المعلومات المتاحة ـ نقول كافية لإعطاء درجة من إمكانية ترجيح افتراضنا بوجوب تصنيف الوحدة الحولانية القريبة العهد كبقايا من مرحلة التطور العامة للبداوة الأولى.

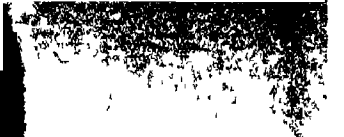
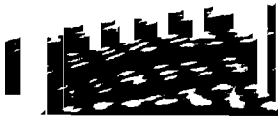
وكذلك يساعدنا تحليل الأصول الإتنوجرافية، ابتداء من الملابس المختلفة التي كان يرتديها الرجال من مجموعات الشداد والحولاني، في إلقاء بعض الضوء على ما أدى اليه قيام رعاة الإبل الشماليين المتطورين باستخدام الشداد، وقد وجدنا أن الغالبية الساحقة من رجال القبائل الجنوبية ممن درسناهم كانت ترتدي المئزر بينما كانت قبائل الشداد ترتدي قمصانا سابغة تصل إلى الكعب وعباءات، وفي بعض المناسبات كانت ترتدى السراويل. هذا وقد أشرنا في مقام آخر إلى صعوبة التوصل إلى أية نتائج إتنولوجية حول الانتشار الكبير للمئزر في جنوب شبه الجزيرة العربية، ويبدو أن هذا النوع من الملابس قديم جدا بين كل من الرحل والقاطنين في هده المنطقة، فهل يمكن أن نأتي بدليل على وجود المئزر كذلك بين المجموعة المتطورة من رعاة الإبل؟ ولنصغ علاوة على ذلك في موضع التساول: إلى أي تاريخ يرجع الدليل على استخدام قبائل الشداد لملابسهم الحالية وما هو أصل هذا الرداء؟ إن السؤال الأول يعد نسبيا سؤالا سهلا. فراكبو الجمال حسب ما تظهره مخلفات الآشوريين الجدد كانوا يرتدون المئزر (انظر من ١١٠، ١١١). ومن الصعب الحصول على دليل فيما يتعلق بالملابس الحالية لقبائل الشداد وإن كان أقدم شاهد أدبي يرجع إلى الشعر العربي القديم ـ وعلى الأخص القصص الملحمية التي وردت في أيام العرب وحول البدو في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد. إن بعض المصطلحات المستخدمة بالنسبة للملابس ما زالت مستعملة حتى الآن، على سبيل المثال لفظ «العباء» الذي يستحدم للرداء الذي يعلو باقي الملابس والثوب) للملابس بشكل عام، «والسروال» (وكان قبل ذلك لفظ السربال) للإشارة إلى ما نعرفه بالبنطلونات أن هذه المصادر ليست فقط دليلا فيما يتعلق بالملابس، ولكنها تسمح بتحقيق بعض المدركات النفسية ذات القيمة لعلماء الإتنولوجيا، لأنها أظهرت بعض الفوارق الدقيقة التي غالبا ما تغفل (خلال مراحل التحول الحضاري)، هكذا يداخلنا العجب إذ ندرك من خلال ما ورد في «أيام العرب» إلى أي حد كان ارتداء الملابس بين البدو ـ كما هو الحال الآن ـ دليلا على المكانة الاجتماعية، ولإيضاح هذا يمكننا أن نستشهد

بعدة فقرات، فقد ذهب وفد للسلام من قبيلة عبس إلى الحارث بن عوف. وسأله أعضاء الوفد عما إذا كان قد رأى الحارث بن عوف، فأجاب وهو منهمك في العمل مرتدياً رداء جلدياً قصيراً، قائلا: إنه مع أهله - ثم ارتدى ملابسه. وذهب الوفد للبحث عنه ورجع أعضاؤه بعد أن ارتدى الحارث ملابسه، ولم تبدأ محادثتهم إلا بعد ذلك[١٢]. إن الدلالة الاجتماعية للملابس يمكن شرحها تفصيليا بصعوبة، إن حارث بن عوف بالتأكيد لم يكن عاريا، ولكنه كان يرتدي قطعة ملابس حول خاصرته أثناء عمله في خيمته، ولكن هذا كان مخالفا لأسلوب حياة العرب إذ داك، تماما كما هو الحال الآن إدا ما استقبل الوفد بالحالة التي كان عليها. وتوضح الفقرة التالية من الهجاء الشعور بالاحتقار حيال العري: «وتصفر الرياح حول خاصرتيه إد سرق البعص قميصه[١٣]». والقميص شأنه شأن الرداء الذي ورد في قصائد أخر. «كان أحد رجال بي زياد قد وقع في الأسر ولارجاعه فان عمارة ن رياد استخدم الخدعة الحربية التالية صد هبيره ب عامر ابن قشير بن كعب. فقد قال له: يقول الناس عنك إنك نحيل، فقال الآخر. لا سمح الله. فتحداه عماره أن ينزع جبته، وبالفعل حذب هبيره قميصه تمهيدا لخلع ملابسه، وفي هده اللحظة بالذات انقص عليه عماره وأخذه أسيرا.»[١٤] والتأكيد لوجود الملابس السابغة التي تغطي الأرجل أقل رسوخا.

وعلى سبيل المثال يصف قاتل دريد بن الصمه ما صنعه فيقول «وحين ضربته بسيفي خر صريعا على الأرض عاري الجسم وبدا باطن فخذيه وردفاه خشنا من أثر ركوبه الخيل عاريا».[١٥] «ويروي عن الحساس أنه بعد مصرع كليب مر بقومه وقصبتا ساقيه عاريتان وهنا أدركوا أن ثمة كارثة قد حلت»،[١٦] وفي موضع آخر من **«أيام العرب»** نجد إشارة مباشرة للسراويل: «لقد رأيت المحاربين بشعر متجعد وسراويلهم مصبوغة بالزعفران». وهنالك إشارات عدة إلى العباءة.

وفيما يتعلق بأصل هذه الملابس فإن آثار العهد الاشوري الجديد التي تحمل صور المئزر، بالإضافة إلى ذكر ملابس «النهار» في القصص الملحمية، تحدد على الأقل الحدود الخارجية للفترة التي تغيرت خلالها ملابس رعاة الجمال في شمال شبه الجزيرة العربية، بالرغم من أنها دامت حوالي ألف عام، وذلك بسبب الدلالة الاجتماعية المرتبطة بهذه الملابس، فهي تمثل نوعية من الحياة تختلف عن تلك التي ترتبط بالمئزر. وإذا استعدنا قصة الحارث بن عوف افترصا أنه من المحتمل أن هذه الملابس لم تنشأ بين رعاة الإبل، وإذا بحثنا عن دليل أثري على هدا الافتراض من خلال الفترة المعنية، نجد نماذج مماثلة مدهشة لهذه الملابس في المكتشفات الفنية من فترة حكم البارثيين الفرس في تدمر (بالميرا) التي كانت مركزا أساسيا للتجارة في شمال شبه الجزيرة العربية حيث كان السكان قريبين من مجال التأثر بالحضارة الفارسية. ونحن نستخدم كلمة «مدهش» عن قصد، إذ إنه بالتحديد، من خلال تلك الحيرة، وفي هده الفترة، نجد الأدلة الأثرية الأولى للشداد، وهذا كله يلقي ضوءا جديدا على عملية الاستعارة تلك. وقد سه فيدينجرين Widengren إلى تأثير الإيرانيين على بالميرا (تدمر)، ليس فقط من حيث المعدات الفنية ولكن أيضا بالنسبة لأسلوب الحياة والدين. وكما أكد سيريج Seyrig فقدكان سكان بالميرا يرتدون إلى جانب الملابس الأخرى، الزي الفارسي المكون من السروال والقميص والعباءة. وانتشر ذلك الزي بصفة خاصة بين أبناء الطبقة العليا[١٧]. وقد استعير السروال والعباءة من المحاربين الفارسيين، واما القميص الذي يلبسة البدو فيمكن ارجاعه الى ملابس الطقوس الدينية التي

---

١٢) Caskel 1930 76
١٣) Caskel ibid 64
١٤) Caskel ibid 55
١٥) Caskel ibid 42
١٦) Caskel ibid 32
١٧) Seyrig 1950 6

اكتشفت لوحة معمارية تمثلها في دورا ايروبوس Dura-Europos، ويعتقد أنها تماثل الأردية التي كان الحكام الإيرانيون يستخدمونها لأداء طقوس معينة[18]. ونحن نعلق أهمية كبرى على تفضيل الطبقة العليا من سكان مدينة بالميرا للملابس الفارسية، حيث يرمز هذا التفضيل إلى مستوى أرقى من الحياة تتأثر كثيرا بالمعتقدات الإيرانية. وتوجد على سبيل المثال لوحة تمثل أحد أبناء بالميرا من ذوي المكانة الكبيرة يرتدي ملابس حامل النبال الفارسي. وكان الفرس يضعون الفروسية والرماية في مرتبة عالية، وذلك لأنهما مثال للفضائل الفارسية، ثم تبنتهما العناصر غير الفارسية المتصلة بالحاشية[19]. ومن خلال هذا كله، يمكننا أن نفترض بمزيد من الثقة أن الفرس قد نقلوا هذه الأشياء إلى الثقافة الحضرية للعالم الإعريقي السامي، ثم انتقلت بعد ذلك مع السرج المحني إلى رعاة الإبل. وهناك لوحة أخرى من بالميرا تؤكد هذا الاعتقاد بقوة، حيث نشاهد جملا ذا سنام واحد عليه شداد يعتليه رحلان، أحدهما يتولى قيادته، وكلاهما يرتدي الزي الفارسي النموذجي على نحو ما أسلفنا ذكره. ونستطيع أن نتعرف على التأثير الفارسي بوضوح أكبر في «أيام العرب» حيث على سبيل المثال تصور لنا مطاردة أحد الجيوش لجيش آخر كما لو كانت سباقا للخيل، وهكذا فإنه في نهاية قصة حرب داحس والغبراء يقول قيس: «سوف أسمح بثلاثة اختيارات لشروط سباقنا، فإذا ما اخترت أنت أولا فلي خياران زيادة عنك، والعكس صحيح إذا ما اخترت أنا أولا». ويجيبه حذيفة: «فلتبدأ أنت». فيقول قيس: «عليكن الهدف على مبعدة مائة رمية سهم». ويقول حذيفة: «سنسمح بالتدريب أربعين ليلة وسيكون المطلق منطقة ذات الإصاد»[20]. ومن المدهش كذلك أن نرى عمارة في قصة يوم الطلوح وقد ارتدى عمامة حمراء (وقد كان اللون الأحمر اللون الذي يرمز لطبقة المحاربين الفرس)[21].

ومن المحتمل أن هذه الرموز والعادات الفارسية التي ميزت الشريحة العليا من الجماعة المحاربة قد أدت إلى التطور الكامل بعناصر الفروسية بين رعاة الإبل، على الصعيد التجهيزي، من خلال السرج الجديد، وعلى المستوى الرمزي عبر تنظيم الرماية والسباق، اللذين كانا على صلة وثيقة بأسلوب الحياة الجديدة والملابس التي مثلتها. وربما يمكن أيضا إرجاع الشخصيات المثالية في الملاحم العربية القديمة إلى أنماط فارسية، فمن المؤكد أن فكرة الدم النبيل الراسخة بقوة بين قبائل الشداد لها جذور في عالم الفروسية الفارسي.

وأخيرا نود أن نشير إلى الارتباط الهام من الناحية الإثنولوجية بين المجموعة المتطورة والعرب العاربة، فاذا ما رجعنا إلى تطور الحياة البدوية كما أجملناها، يجد المرء أن رعاة الإبل من المجموعة المتطورة الذين وجد لديهم أول أثر لمجتمع الفرسان هم من العرب العاربة، الذين كانوا، مرة اخرى، الفئة التي نقلت الفكرة الفارسية عن المحاربين الراكبين بين رعاة الإبل. هذا الارتباط الواضح يلقي ضوءا جديدا على الأصول العرقية للعرب، ويصور العناصر الثقافية والتاريخية التي حولت جماعة كان يطلق عليها أصلا الرعاة العاربة إلى طبقة حاكمة توسعت وشكلت أساس العرب على نحو ما نعرفهم الآن بمصطلحات علم الأجناس البشرية.

ملاحظات ختامية

لم يكن بوسعنا نظرا لعدم توفر المادة أن نناقش الزمان والمكان الذين بدأ فيهما رعي الإبل في شبه الجزيرة العربية، وكذلك لم يكن في مقدورنا الجزم بما إذا كان رعاة الإبل يشكلون فرعا متخصصا انبثق من مرحلة مختلطة بالاقتصاد الزراعي، أو أنهم انحدروا مباشرة من

---

١٨) Dostal 1967 160

١٩) Widengren 14

٢٠) Caskel 1930 51

٢١) Caskel 1930, 95 Dostal 1967, 161 Note 222.

مرحلة كانوا يمارسون فيها الصيد، فما يذكره ما قبل التاريخ لنا عن الهيكل الاقتصادي الأساسي في مستوطنات العصر الحجري الحديث يحبذ فيما يبدو الافتراض الأول، لكن المكتشفات المادية تؤكد محسب الاحتفاظ بالماعز والأغنام والأبقار والخنازير، والحمار في بعض الحالات، في حين نظل نبحث عبثا عن أي أثر للإبل، وأنه لمما يتفق مع الكشوف الأثرية، ومع ما يجمع عليه علماء الأجناس اليوم أن البدو قد انطلقوا في غمار شكل ثانوي للتطور من اقتصاد زراعي مختلط، وأن المجتمعات التي عاشت على هوامش مثل هذا الاقتصاد ذي التركز الأساسي للحيوانات قد حفزتها التجربة التي استمدتها داخل هذه المناطق على البدء في رعي الإبل. هذا الافتراض، وهو أن عمليات النقل والتقليد قد نتجت عن طريق الاحتكاك، هو احتمال وارد بشكل أقوى من إمكان التطور نظريا من مرحلة الصيد. ومن سوء الحظ أنه ليس بوسعنا من خلال الأدلة المتاحة في الوقت الحالي أن نحدد مجرى الأحداث التي أدت إلى رعي الإبل. وفي ضوء نقص المعلومات وعجزنا عن حسم المسألة يتعين علينا التزام الحذر البالغ من التعميمات التي تماثل تلك التي توصل إليها باتيمور Battimore إذ يقول «ان أجداد البدو - سواء العرب أو الأتراك أو المغول - كانوا جماعة من البشر قررت استخدام هذه الحيوانات للتخلص من الفقر الذي حل بساحة القائمين بالزراعة، والجوء إلى حياة اكثر أمنا باعتبارهم رعاة»[٢٢]. إن مثل هذه الصياغات تعطي فكرة رائعة فحسب عن القرائن والأدلة المتاحة حاليا في شبه الجزيرة العربية، وهي قرائن لا تبرر مثل هذه المقولات ذات المضمون الشامل. وبالإضافة إلى ذلك، يتعين على المرء أن يتجنب خلق مقولات جامدة جديدة، ويجب عليه ببساطة أن يتقبل النقص القائم حاليا في مصادرنا. كذلك ليس بمقدورنا أن نحدد السمات العرقية واللغوية المميزة لرعاة الإبل الأوائل، إذ من الثابت أن رعي الإبل لا يقتصر على مجموعة بعينها من الساميين، فقد وجد رعي الإبل بين المجموعات الناطقة بلغة الضاد، وكذلك بين المتحدثين باللهجات الحديثة للغات السامية الجنوبية.

ويتعين على المرء هنا أن يذكر بصورة عابرة شيئا عن أهمية رعاة الإبل داخل الجماعات السامية المختلفة من البدو وأشباه البدو. لقد أودت دراسة ج. هيننجر J Henninger النقدية المتأنية («مساكن وأسلوب حياة الساميين القدامى») بأسس أسطورة الساميين باعتبارهم بدوا، وأضفت المزيد من الوضوح على حقيقة أنه إلى جوار شرائح معينة من النمط البدوي تجب الإشارة إلى الزراعة باعتبارها نمطا مبكرا لحياة السامية. ونحن نعتقد أننا بحاجة إلى النظر بمزيد من الدقة إلى الأهمية التي علينا أن نعطيها لرعي الإبل طبقا لمختلف الصياغات الممكنة. وبوسعنا أن نقوم بهذا بأن نعود بأذهاننا إلى المدى الواسع للأشكال المتباينة لحياة البدوية، فهي تشمل رعاة. -

أ - الأبقار والأغنام.

ب - الحمير والأغنام.

ج - الإبل والأغنام والماعز.

د - الأبقار والماعز.[٢٣]

والتكوينات السالفة هي بشكل أو بآخر داخل نسق زمني - طبقا لما تذكره مصادر الأدلة - لكنها لا ينبغي أن تؤخذ كما لو كانت تمثل جدولا زمنيا تقريبيا للتطور الفعلي، حيث إن المصادر لا تسمح لنا بتقديم شيء يتسم بمثل هذا الطموح. هذا التعدد، يعكس ببساطة من وجهة نظرنا، أنماطا مختلفة للتكيف مع الظروف المناخية المختلفة أو مع المناطق المتباينة في شبه الجزيرة العربية. إنني في الحقيقة أحاول تجريب منهاج جديد فيما يتعلق بالمراكز المحتملة التي نبعت منها الجماعات السامية المختلفة. فالنظر

---

٢٢) Dostal 1967 163

٢٣) Dostal 1968.

هذه القضية من وجهة المناخ من شأنه أن ينهي التخمينات حول ما يسمى بوطن الساميين، إذ إن الأقرب إلى الوقع، في ضوء الظروف المناخية والمعلومات التاريخية المتاحة، أن نأخذ بامكانية التغيير المختلف والدائب للموطن بالنسبة للجماعات السامية.

وبوسع المرء أن يشير في كلتا المجموعتين من رعاة الإبل اللتين سبق لنا أن ميزنا بينهما - إلى عدد من الأساليب المتماثلة والظواهر الثقافية المتشابهة التي تسمح لنا بافتراض أنه في مرحلة محددة من النمو ولكن غير مميزة على وجه دقيق زمنيا، شكلت ثقافة رعاة الإبل في شبه الجزيرة العربية وحدة متسقة نسبيا. هذا يفترض أن الاتساق الثقافي قد تحطم من خلال تركز التقدم الفني في نمط واحدة - هي المتمثلة في عرب الشمال - كنتيجة للاحتكاك بالحضارة المتقدمة. وقد حاولنا أن نشرح هذا «التمييز بين نمطين ثقافيين مختلفين بين رعاة الإبل، نمط متطور ونمط آخر محافظ.

وتبدو لنا مكتشفاتنا حول الظروف التي تمت من خلالها الجماعة المتطورة ذات أهمية انثولوجية منذ البداية ذاتها، قادت الدفعات التي تلقاها رعاة الإبل من احتكاكاتهم المتعددة بالمناطق المتقدمة حضاريا إلى نشوء نمط خاص للنمو. وهذا مثال سارر على كيفية اكتساب المجموعات البدوية داخل المنطقة المتأثرة بالحضارة المتقدمة للشكل الذي سيميزها فيما بعد - كمجموعة بدوية تستخدم الإبل في القتال (كالمحاربين الخيالة) - ولكن لذلك قيمة محدودة، إذ أن المصادر المادية التي بين أيدينا لا تسمح بأكثر من نظرة متواضعة على التبادل الثقافي المتضمن. ولعل الأبحاث التالية تستطيع ملء فراغ هذه الصورة القاصرة الوضوح، وليس ذا أهمية كبيرة في هذا المضمار ما إذا كانت الاختراعات التي أخذها البدو قد كانت أصلا من صنع الحضارة المتقدمة ذاتها (مثل العربة التي ترجع المعرفة بها إلى عهد السومريين) أو ما إذا كانت هذه الحضارات قد نقلتها فحسب (مثل السرج المحلي الذي أصبح يشكل في الحياة البدوية وحدها بعد انبثاثها في المنطقة المتقدمة حضارياً - جزءاً ثابتا من حضارتها في ذلك الوقت).

ذلك هو تلخيصنا للعلاقة بين رعاة الإبل والحضارة المتقدمة. إن رعاة الإبل قد قاموا بدور المستقبل (أو المتلقي). وأثبت السكان الحضريون صلابة حمة جعلتهم يصدون النزعة العدوانية الأكيدة لدى البدو. ولكن ذلك يدوم فحسب طالما بقي النظام السياسي للمنطقة المتقدمة حضاريا متماسكا. ولا يمكن فهم نشأة الحضارة البدوية الخالصة والدور القيادي الذي اضطلعت به إلا إذا رأينا هذا في ضوء ضعف «دويلات المدن» الواقعة بين روما وفارس. لقد تأثر التاريخ الحضاري لشبه الجزيرة العربية تأثرا حاسما بالعلاقات الوثيقة بين المجموعة المتطورة، التي بلغت سمتها في مجتمع من المحاربين الراكبين (الخيالة)، وبين العرب العاربة. ومن هذا الارتباط النادر يمكننا أن نخلص إلى أن اللغة العربية قد انتشرت بصورة مطردة مع انتشار الحضارة البدوية الكاملة التي قدمت من الشمال، أي أنه قد حدث تمثل أو تكيف لغوي تحت تأثير لغة الطبقة الحاكمة الجديدة. وليس بوسعنا أن نكون أكثر دقة وتحديدا في بيان عملية «التعريب» هذه. ولا بد أن العرب قد ارتقوا درج السلطة في الدول التي تدخل ضمن منطقة الحكومة المنظمة قبل الإسلام، عن طريق الانتظام في سلك الخدمة الحربية. أما في المنطقة الحرة خارج هذا النطاق، فلا بد أن التحول والتكيف قد بدأ بفرض عناصر جديدة على السكان الموجودين بالفعل. وللتشكل (التكون) الحديث نسبيا للحضارة البدوية الخالصة أهمية كبيرة من وجهة النظر الإثنولوجية، إذ إنه يوضح أن النظام الاجتماعي الطبقي في الأجزاء البدوية من شبه الجزيرة العربية نظام حديث نسبيا[٢٤].

---

٢٤) Dostal 1964 190-198

المراجع

Altheim, F

1943 Die Krise der Alten Welt im 3 Jahrhundert n. Zw und ihre Ursachen Vol I Berlin-Dahlem

Bibby, G

1964 Arabian Gulf Archaeology The Eighth Campaign of the Danish Archaeological Expedition 1961/62 Kuml, p 101-111

1965 Arabian Gulf Archaeology The tenth Campaign of the Danish Archaeological Expedition 1964 Kuml, p 101 111

Bossert, H Th

1951 Altsyrien Kunsthandwerk und Handwerk in Cypern, Syrien, Palastina, Transjordanien und Arabien nach den Anfangen bis zum volligen Aufgehen in der griechisch-romischen Kultur In Die ältesten Kulturen des Mittelmeerkreises Tubingen

Caskel, W

1930 Aijam al-'Arab Islamica III, Suppl Fasc 5 Leipzig

1953 Die Bedeutung der Beduinen in der Geschichte der Araber Arbeitsgemeinschaft fur Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 4 8 Geisteswissenschaften Koln-Opladen

1954 The bedouinization of Arabia In Studies in Islamic Cultural History, edit G E von Grunebaum American Anthropologist Vol 56 Part 2 Memoir Nr 76 p 36-46

Dostal, W

1959 The Evolution of Bedouin Life L'Antica Società Beduina Studii Semitici 2 p 1-34 Roma

1964 Zur Problematik der Paria-Gruppen in Vorderasien Zeitschrift fur Ethnologie Vol 89 p 190-203

Dostal, W

1967 Die Beduinen in Sudarabien Eine ethnologische Studie zur Entwicklung der Kamelhirten-Kultur in Arabien Wiener Beitrage zur Kulturgeschichte und Linguistik XVI Horn-Wien

1968 The Significance of Semitic Nomads in Asia Proceedings VIIIth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences 1968, III p 312-316

Ettinghausen, R

1954 Notes on the luster-ware of Spain Ars Orientalis I p 133-156

Frankfort, H, Loyd, S and Jacobsen, Th

1940 The Gimislin Temple and the Palace of the Rulers at Tell Asmar Oriental Institute Publications Vol XLIII Chicago

Jarir and al-Farazdaq

1908-12 Kitab al-Naqa'id Edit A A Bevan 3 Vol Bairut/Leiden

جرير والفرزدق

١٩٠٨ - ١٩١٢ كتاب النقائض

تحقيق ا. ا. بيفان Bevan

٣ أجزاء بيروت / ليدن

Michalowski, K

1962 Palmyre Fouilles Polonaises 1960 Université de Varsovie Centre d'Archéologie Méditerrannéenne dans la République Arabe Unie au Cairo Warzawa 1962

Oppenheim, Frhr v M

1943, 1950, 1955 Tell Halal 3 Vol Berlin

Petracek, K

1959 Gindibu Arbaija-EinSafa-Araber Archiv Orientalni 27 p 44-53

1960 Probleme der altesten Geschichte der Araber Archiv Orientalia 28 p 659-660

Rathjens, C

1953/55 Sabaeica Bericht uber die archaologischen Ergebnisse seiner zweiten, dritten und vierten Reise nach Sudarabien Mitteilungen aus dem Museum fur Volkerkunde in Hamburg XXIV 2 Teile Hamburg

Sellin, E

1904 Tell Ta'annek Bericht uber eine mit Unterstutzung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und des K K Ministeriums für Kultus und Unterricht unternommene Ausgrabung in Palästina Denkschriften der K Akademie der Wissenschaften in Wien Phil Inst Kl Bd I Wien

Seyrig, H

1937 Antiquités Syriennes Syria Vol XVIII p 1-35.

1946 Antiquités Syriennes Troisième Série Extrait de Syria 1939-1940-1941 Institut Français d'Archéologie de Beyrouth Publications hors Série Nr 7 Paris

1950 Palmyra and the East The Journal of Roman Studies Vol XL p 1-7

Al-Wardi, 'A

1961 Die Personlichkeit des Irakers Ein Beitrag zur Sozialpsychologie, eingeleitet und übersetzt von G Krotkoff bustan H 1 p 7-11

Widengren, G

1960 Iranisch-semitische Kulturbegegnungen in parthischer Zeit Arbeitsgemeinschaft fur Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen H 70 Geisteswissenschaften Köln-Opladen

الرحلة الى الشرق والرحلة الى الغرب

عرضنا في الجزء الأول من هده الدراسة لكتاب رفاعة رافع الطهطاوي «تلخيص الإبريز في تلخيص باريز» (أنظر فكر وفن ٣٠) ونتطرق في التالي - على نحو مشابه - إلى كتاب إدوارد وليم لين «آداب المصريين المحدثين وعاداتهم»[1]

مقدمة :

أثر كتب الرحلات إلى الشرق التي وضعها الرحالة الأوروبيون، والفرنسيون منهم على وجه الخصوص واضح في مؤلف لين. ومع دلك فان «للمصريين المحدثين» صفات بعينها تميزه، وتجعل منه مرجعا هاما، فهو يختلف عن سابقيه من أوجه عديدة، بعضها مرجعه اختلاف الفترة الزمنية التي تمت فيها هذه الرحلة وبعضها مرجعه التفاوت في النظرة والمنهج. وأشهر هده الرحلات في الفترة السابقة على لين وأكثرها تداولا بين القراء هي :

فولني «رحلة إلى مصر وسوريا» (١٧٨٦)[2]

سفاري «رسائل عن مصر» (١٧٨٥ / ١٧٨٦)[3]

سوبيني «رحلات إلى مصر العليا والسفلى» (١٧٩٩)[4]

---

١) نقل كتاب لين إلى العربية عدلي طاهر نور بعنوان «المصريون المحدثون، عاداتهم وشمائلهم»، وصدر أولا مسلسلا في مجلة الرسالة، ثم بمطبعة الرسالة عام ١٩٥٠ وأعاد المترجم نشره بعد استكماله عام ١٩٧٥ (دار النشر للجامعات المصرية) ولكن هده الترجمة - على خلاف ما يزعمه المترجم في المقدمة - تعوزها الدقة في مواضع كثيرة، ولا تصلح للاستخدام دون مراجعة الأصل

وفي التالي نستخدم الأصل، ونراجع الترجمة عند الاقتباس وتشير أرقام الصفحات إلى طبعة Everyman's Library 315

٢) C.-F. Ch. Volney, Voyage en Égypte et en Syrie, Paris 1787 (Paris, Mouton & Co. 1959)

استغرقت رحلة فولني إلى مصر وسوريا ثلاث سنوات، من أواخر عام ١٧٨٢ إلى عام ١٧٨٥، ولمصنف فولني ترجمة إنجليزية وأخرى ألمانية وقد صدرت الأخيرة عقب ظهور الأصل بنحو عام.

C.-F. Volney's Reise nach Syrien und Aegypten in den Jahren 1783, 1784, 1785 Jena 1788

وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية بقلم إدوارد البستاني، بيروت ١٩٤٩ والترجمة الانجليزية بعنوان.

C.-F. Volney, Travels through Syria and Egypt in the Years 1783-1785, Dublin 1793

٣) C. E. Savary, Lettres sur l'Égypte, 3 vols Paris, 1785-6 English trans., Letters on Egypt, 2 vols London 1787

والترجمة الألمانية بعنوان

Zustand des alten und neuen Egyptens in Ansehung seiner Einwohner, der Handlung des Ackerbaues, der politischen Verfassung. Aus dem Französischen des Herrn Savary. Mit Zusätzen und Verbesserungen von Johann Gottlob Schneider, Berlin 1788

قام سفاري برحلته إلى مصر عام ١٧٧٧ ومكث بها حتى عام ١٧٧٩. وقد استخدمنا هنا الترجمة الألمانية لتوفرها، وبالتالي فالاقتباسات تشير إلى صفحات هده الترجمة

٤) C. S. Sonnini, Voyage dans la haute et basse Égypte, Paris 1799

والترجمة الألمانية بعنوان

C. S. Sonnini, Reisen in Ober- und Niederägypten auf Befehl der ehemaligen Regierung in Frankreich unternommen. Leipzig u. Gera 1800

قام سونيني برحلته في نهاية العقد الثامن من القرن السابع عشر، وقدم مخطوط الرحلة كتقرير إلى حكومته. وصاحب سونيني الحملة الفرنسية إلى مصر، ونشر كتابه أولا عام ١٧٩٩

وليم جورج براون «رحلات في إفريقيا ومصر وسوريا من عام ١٧٩٢ إلى عام ١٧٩٨» (١٧٩٩)[٥]

وبوجه عام تصف هذه المصنفات مصر في ظل الحكم المملوكي، في الفترة التي بلغت فيها سطوة الأمراء المماليك ذراها، وتضاءل نفوذ الباب العالي وأصبح الباشا التركي في مصر حبيس القلعة، أو سجين المماليك «أكثر منه ممثل السلطان» بتعبير الرحالة فولني، ومن ثم كان من الطبيعي أن يستغرق وصف المجتمع المملوكي في مصر ووصف الاضطراب الذي يسود البلاد اهتمام هؤلاء الرحالة، وإن تميز في هذا المجال بوجه خاص مصنف فولني، لاقتصاره على التقاط صور المكان والناس والحياة في المجتمع المملوكي، معتمدا على الرؤية والمشاهدة وحدهما (أومن الرؤية كما يقول) وحرصه على وصف الجزئيات والتفاصيل بدقة، ومراجعة أحكام الرحالة السابقين دون محاولة التعلغل إلى ما وراء الظواهر والمحسوسات، ودون البحث في العلل والبنى الداخلية، فالصورة النهائية التي يقدمها فولني لمصر وللمجتمع المملوكي والنظام العسكري والسياسي هي مجموع أو محصلة هذه التفاصيل، بالإضافة إلى جغرافية المكان وهيئته الطبيعية، ومن المعروف أن بونابرت قد رجع إلى كتاب فولني في سياق الإعداد للحملة الفرنسية على مصر[٦].

وتتراوح دوافع مؤلفات الرحلة إلى مصر والشرق العربي في هذه الحقبة، وهي أبداً دوافع مركبة متشابكة ومتشاحنة، تمتزج فيها كثيرا النزعات التنويرية والمعرفية، والحضارية الاستكشافية، والتطلعات التوسعية الاستعمارية وشهوة المغامرة، وقد تغلب عليها نزعة «الهروب» من «المدنية» وصراع الحياة فيها والشوق إلى حياة «الماضي» في الشرق (كما عبر عنه جوته في قصيدة الهجرة)[٧]

وعلى اختلاف دوافع هذه المصنفات، فإنها جميعا تعبر عن جاذبية مصر كمهد للحضارة القديمة وكبلد «خصب غني» لم يأخذ بعد بأسباب الحضارة الحديثة. فالطابع الغالب على هذه المصنفات هو الحديث عن الآثار

---

٥) W G Browne, Travels in Africa, Egypt and Syria, from the year 1792 to 1798, London 1799
وقد ترجم هذا المؤلف أيضا إلى الفرنسية والألمانية، ويبدو أنه قد ترجم أكثر من مرة إلى الألمانية، كما تشير مقدمة الترجمة التالية
W G Browne's Reisen in Africa, Aegypten und Syrien in den Jahren 1792 bis 1798 Leipzig u Gera 1800

٦) Shafiq Ghorbal, The Beginnings of the Egyptian Question and the Rise of Mehemet Ali, London 1928, S 4 u 10
بين فولني قدم النظام العسكري المملوكي وضعفه، وساهم بذلك - على الأقل بطريق غير مباشر - في تعضيد فكرة الحملة الفرنسية على مصر
ويشير سفاري أيضا إلى جهل المماليك رغم شجاعتهم بكل فنون الحرب الحديثة، ويقول «تشخص دولة قوية متعددة بأبصارها إلى هذه المملكة الجميلة (مصر) التي يحكمها زارة ليس بوسعهم الدفاع عنها ومن المحقق أن تسقط في يد أول دولة تغزوها وأن تكتسب في هذه الحالة شكلا جديدا» (الجزء الأول، ص ١٤٣)

٧) جوته: قصيدة الهجرة (ديسمبر ١٨١٤)
الشمال والغرب والجنوب في قتال
عروش تهوي وممالك تزول
فلتهرب أنت إلى الشرق
حيث رياح الصبا الهادئة
وحيث الحب والشراب والمغنى (الغناء)
تعيد إليك صباك الذي تولى

*

هناك في كل مكان
أعيش مع القوافل والرعاة
وأحني معهم رأسي للصلاة
واقرأ معهم تعاليم الإله في الرمال
ولا أحطم رأسي بالأفكار الفلسفية العقيمة

*

هناك حيث يقدسون الآباء
ويرفضون الخضوع لسلطان أجنبي
وحيث التفكير محدود والإيمان عميق
وحيث تقدس الكلمة
لأنها تخرج من فم الإنسان
هناك أختلط بالرعاة
وأنتعش بنسيم الواحات
وأنتقل مع القوافل
وهي تحمل الخمر والتمر
وأهبط في محل بقعة من البقاع
من الصحراء إلى المدن

*

إن كنتم تحسدوني على هذا الأمل
أو تأبونه علي
فلتعرفوا أن كلمات الشاعر
تظل تطرق أبواب الجنة
سعيا وراء حياة الأمل والجمال
(ترجمة نبيلة إبراهيم سالم، «المجلة» السنة التاسعة، فبراير ١٩٦٥، ص ٢٠/٢٦)

الفرعونية «والتاريخ القديم وعن ماضي مدن مصر عبر التاريخ» وعن مصر المعاصرة ومجتمعها ونظام الحكم فيها، وما أصبحت عليه في ظل «الاستبداد» العثماني والاستنزاف المستمر لمواردها وتحت سيطرة المماليك «البرابرة» بتعبير هؤلاء الرحالة (وقد نهج لين في كتابه الأول «وصف مصر» نهجا مشابها، فجمع بين وصف الآثار المصرية والأطلال ووصف مدن مصر وأقاليمها ومظاهر الحياة فيها كما عرضت له خلال الرحلة)[8].

ومن أكثر مصنفات الرحلات إيغالا في هذا الاتجاه مصنف سفاري «رسائل عن مصر». وواضح من العنوان أن تقرير هذه الرحلة مصاغ في صورة رسائل، وهو يتناول أحوال مصر القديمة والحديثة في نفس الآن، ويجمع بين المشاهد والمقروء. فصاحبه رحالة وأديب قارىء ينتقل على الدوام من الوصف إلى المقاربة ومن الحاضر إلى الماضي. ويقتفي نهج طرق التأليف الموسوعية المألوفة في القرن الثامن عشر. فيأخذ عن الرحالة الأوائل والمتأخرين (هيردوت - استرابون - الأب جيكار، ونيبور) ويلخص عن كتاب التاريخ، ويقتبس من الإلياذة والأوديسة والعهد القديم ومن القصص العربي ليوضح صور العوائد والآداب التي يقدمها

فعوائد وآداب المصريين ما زالت تمثل - كما يراها ويجب أن يراها - تلك «السذاجة» القديمة التي فقدها الأوروبيون. (الجزء الأول ص ١١١) أو كما يقول «نعم يا سيدي، ما زال هذا الشعب رغم جهله يحتفظ بسذاجة الأعراف القديمة، . إنه يجهل كل شيء عن فنونا وعلومنا، ولكنه يعرف تلك المشاعر السحية التي تمحها الطبيعة، هذه المشاعر التي لاتعلمنا إياها الكتب. انه يعرفها ويورثها ويستمتع بها» (الجزء الأول ص ١١٧) ويصف الفلاحين بأنهم برهان حي على تأثير «القانون الحاكم» على الإنسان. «فقد سلبهم الحكم الاستبدادي الذي يخضعون له ما تتميز به أمتهم من الصدق والسواء» (الجزء الثالث ص ٢٣٩). وعن الأعراب في مصر يقول:

«إنهم أبرياء من رذائل الأمم المسيسة، ليست لهم قدرة على الرياء. ولا يعرفون الخداع أو الكذب». (ص ٢٤٣)

ومن الجلي أن صاحب هذه الرحلة يعاني من «المدنية» ويتنسم صور الحياة والاجتماع الماضية، وصور المجتمع البطريركي (الأبوي) الراسخ في أعرافه المقدسة التي طواها التطور الحضاري في أوروبا. وهو يتنسمها فيما يصادفه من صور الحياة، وبين طيات الكتب على حد سواء. (وجدير بالملاحظة أن شعور التعب والملل من «المدنية» لا يعني عادة رفض هذه «المدنية» ككل أو الزهد فيها، وإنما هو جزء من هذه «المدنية» ووجه من وجوه الترف في هذه «المدنية»). ونستطيع إجمالا أن نصف رحلة سفاري بأنها رحلة أدبية ورومانسية، رغم ما تحويه من ملاحظات دقيقة، ومن تعليلات عقلانية، فالنظرة التي يرى من خلالها المؤلف مصر نظرة فلسفية إعلائية، على خلاف منهج فولني الحسي الوضعي ومنحاه العقلاني الصارم[9].

أما رحلة سونيني فإنها رحلة استطلاع بتكليف من الحكومة الفرنسية، وتقرير الرحلة يحدده مسارها منذ إبحار صاحبها إلى مصر ونزوله إلى الاسكندرية ثم رحيله إلى رشيد والقاهرة ومصر العليا. ويرى سونيني يأخذ على سفاري نزعته الأدبية، ويرميه مرارا بالمبالغة والانتحال والإغراق في الخيال. فسونيني لا يبصر أو لا يكاد يبصر فيما تقع عليه عيناه من أعراف وعادات ومعاملات إلا مظاهر الانحطاط والبربرية والاستبداد. ومن

---

٨) يجد القارىء عرضا لهذا المخطوط الذي لم ينشر في كتاب عدلي طاهر نور، «إدوارد وليم لين» حياته ومؤلفاته، القاهرة ١٩٧٣، ص ١١٠ - ١٦٢

٩) يرى مترجم رحلة فولني إلى الألمانية أنه من الأحرى بنا أن نصف كتاب سفاري بأنه «قصة عن مصر» «Roman von Aegypten» (مقدمة الترجمة الألمانية ص ٨/٧)، ويقول فولني نفسه في مقدمة كتابه إنه يضع كتب الرحلات في عداد مؤلفات التاريخ لا المؤلفات القصصية، وانه قد أخذ نفسه بتجنب جميع صور الخيال، رغم أن مثل هذه الأخيلة من شأنها أن تجذب جمهوراً كبيراً من القراء (الأصل، طبعة ١٩٥٩، ص ٥٣)

موضوعـاته: وضع المرأة، ومراسيم الزواج والختـان، وتجـارة العبيد ومعاملتهم، والرقاة والدراويش، والأمراض والأوبئة وموقف السكـان منهـا. على أن اهتمام سونيني موجه على الأكثر إلى مظـاهر البيئة الطبيعية من نبـات وحيوان وطير وأسمـاك، ونراه يعرض لهـا عرضا مفصلا، فيخص على سبيل المثال صفحات طويلة لوصف الحصـان العربي، وأخرى في بيان روعة الحمار وفضائله ومزاياه. وعلى كون سوبيني مهندسا بحريا ومن دارسي العلوم الطبيعية، فإنه ينتحل مهنة الطب ويمارسها في مصر العليا وينسب إلى نفسه فيهـا نجاحا مثيرا. فالعقلية التي تتحدث من خلال صفحات هذه الرحلة تطفح بمظاهر التعـالي والشعور بالتفوق والانحصـار في الذات، ويحكمهـا التعصب الحضـاري، ولا تكاد تكف عن إصدار الأحكـام.

على نقيض ذلك نجد كتـاب وليم جورج برون «رحلات في إفريقيـا ومصر وسوريـا من عـام ١٧٩٢ إلى عام ١٧٩٨»، فالظواهر تحتفظ في منظـاره إلى مدى بعيد بمعناها الخـاص وإطارها الاجتماعي، وصاحبه حريص على تقصي الحقائق وبيان الأعراض والأسباب، وعـامة لا يكتفي بسطوح الأشياء وإنمـا يسعى ما وسعه إلى شرح الخلفية الاقتصـادية والسياسية والاجتماعية للأعراف والظواهر والأحداث. ونحدوه إلى جانب ذلك روح الاستكشاف، وهو ما يدفعه إلى القيام برحلاته إلى واحة سيوه وسيناء ودارفور.

من يراجع مصنفات الرحلات إلى مصر في العقود القليلة السـابقة على الحملـة الفرنسيـة يدهشه تعددهـا وانتشـارهـا السريع، فمـا يكـاد ينشر مصنف منها حتى يترجم إلى اللغات الأوروبية الهـامة الأخرى (كمـا يتبين القـارىء من الحواشي السابقة) بل إن منها من ترجم إلى نفس اللغة أكثر من مرة، واشتهر بعضها حتى أصبح في عداد الكتب العـامة المتداولة (كما يشير برون في مقدمته)[10].

لقد أصبحت مصر بماضيها الحضـاري الدفين وحاضرها الغريب وموقعها الجغرافي الفريد تثير نهم أبناء عصر التنوير إلى المعرفة وتثير خيـال الغرب وتطلعـاته وأطماعه، فهذه الرحلات والمؤلفات هي مقدمات المـد الأوروبي إلى مصر والشرق. ومقدمـات الحملة الفرنسيـة ومقدمـات مصنف علمـاء الحملة الفرنسية الضخم «وصف مصر».

بنـاء الكتـاب

يختلف مؤلف لين عن مؤلفـات الرحلات السـابقة من أوجه عديدة، فهو يتخذ من موضوعه موقف الدارس الاجتماعي الأثنولوجي، لا موقف الرحـالة السائح أو المستكشف، ويقتصر في مؤلفه على مدينة القاهرة وعلى حيـاة الطبقات المتوسطة والموسرة بوجه خـاص، وعلى صور الحيـاة القاهرية في شكلهـا التقليدي الموروث «دون أن يمس علاقات الحياة الحديثة الأخرى» كمـا لاحظ أحد المستشرقين من معاصريه في منتصف القرن الماضي[11]، فلبن لا يعول الكثير على محدثـات محمد علي وجهوده في ميدان الصناعة والزراعة والتعليم وفي بنـاء الدولة الحديثة، ولا يراهـا ذات جدوى أو أثر بعيد، كمـا نرى من العبـارة التـالية، وفيهـا يردد لين في واقع الأمر موقف حكومته من محمد علي ونهضة مصر في عصره:

«من تأمل في سياسة محمد علي، لا يسعه إلا أن يأسف للفرق بين حـالة مصر تحت حكمه وبين ما يمكن أن تكون، خـاصة وأن سكانها لا يزيدون عن ربع العدد الذي يمكنها إعالته. كم تغيرا عظيما كان يمكن أن يطرأ عليهـا، لو أنهـا كـانت تحكم حقيقة بواسطة حكومة متنورة وبواسطة أمير يسعى (بدلا من إفقـار الفلاحين بنزع أراضيهم واحتكـار معظم المحصولات الهـامة واستخدام القسم الأكثر كفاءة من السكان في تحقيق طموحه إلى الغزو الخـارجي، واستخدام قسم كبير آخر في منافسة

---

١٠) الترجمة الألمـانية - مقدمة المؤلف ص ٧

١١) Alfred von Kremer, Aegypten Forschungen uber Land und Volk wahrend eines zehnjährigen Aufenthalts Leipzig 1863, S VI

الصناعات الأوروبية على غير طائل) إلى تنمية اهتمام الأهالي بزراعة الأراضي وجعل مصر ما قدرته لها الطبيعة أن تكون، وهو أن تصبح بلدا زراعيا في المقام الأول والأخير، فإنتاجها من القطن وحده يكفل لها حينئذ عن يسر الحصول على جميع المصنوعات والمحاصيل الأجنبية التي يحتاجها السكان . . . » (ص ٢٥)[١٢]

وملاحظات لين عن محمد علي، ملاحظات عرضية يقتضيها السياق (انظر ص ١١٣، ١٣٢ - ١٣٥، ٢١٧ - ٢٢٨) ومجملها أن ما ألحقه بالبلاد من تغييرات قد أضر ولم ينفع، وسار بالأمور من سيء إلى أسوأ، على أنه يعود ويخفف من هذا الحكم في ملحق الكتاب تحت تأثير منجزات محمد علي الحربية وصداها في أوروبا، وما تمتع به محمد علي من صيت بعيد[١٣].

إن تكوين دولة محمد علي ومحدثاته ليس موضع الاهتمام، ومن السذاجة بمكان أن نعلل ذلك باعتبارات «شخصية» تتعلق بالمؤلف واهتماماته فحسب، فهو موضوعيا تعبير عن رفض أي محاولة للتحديث والتعبير في هذا الجزء من العالم بعيدا عن السيطرة البريطانية ورقابتها ومصالحها[١٤].

ومهما يكن الحال فهدف لين هو تصوير نماذج الآداب والعادات «الأصلية» أو تصوير «المجتمع التقليدي» قبل أن يصيبه التغيير، وكل ما يعالجه المؤلف من موضوعات لا يعالجه لذاته، وإنما من حيث دلالته على هذه الآداب والعادات، أو من حيث تأثيره عليها، أو ارتباطه بها، أو من حيث كونه تعبيرا عنها. وتشير العبارة الأولى من المقدمة إلى هذه الوجهة بوضوح:

من الملاحظ عامة «أن الكثير من أبرز الخصائص المميزة لآداب وعادات وأخلاق أمة من الأمم، إنما يرجع إلى الخصائص الطبيعية للإقليم الذي تقطنه . . . فخصائص الإقليم المصري تؤثر بشكل خاص على الأحوال الخلقية والاجتماعية للمصريين المحدثين. ومن ثم وجب أن نقدم هنا بعض الملاحظات المبدئية . . . » (ص ١)

فالبيئة الطبيعية ذات أهمية من حيث تأثيرها على الأحوال الخلقية والاجتماعية، لا من حيث كونها المحيط الطبيعي المادي لنشاط الإنسان، لتأثيره وتأثره ولخبراته التاريخية، وتنحصر أهمية البيئة الطبيعية عند لين في النهاية في ترديد بعض المقولات الشائعة إذ ذاك عن تأثير المناخ والتربة على خصائص السكان[١٥] (ص ٣/٤، ٢٨، ٢٨٣، ٣٠٣، ٣٠٥) وفي علاقة المناخ بالحالة الصحية (ص٢/٣).

بعد ملاحظاته التمهيدية عن البيئة الطبيعية وعن مدينة القاهرة ينتقل لين إلى وصف معمار منازل الطبقات المتوسطة والموسرة، ثم إلى هيئة المصريين وملابسهم، وإلى بيان بيئة الطفولة والتربية الأولى. ويعقد الفصل التالي «للدين والشرائع» مؤكدا في بدايته على مفهوم «الآداب والعادات».

«من حيث إن الدين والشريعة يشكلان أهم مجال من مجالات التربية في حياة الشعب الذي ندرسه على هذه الصفحات ويكونان الأساس الذي تقوم عليه عاداتهم وآدابهم، فيجب قبل أن نشرع في بحث الوضع الاجتماعي للمصريين وعاداتهم في سن الرجولة، أن نتفهم جيدا الدين والشرائع ليس من حيث المبادىء العامة فحسب وإنما أيضا من حيث العديد من الدقائق». (ص ٦٤)

والدين كما يعرضه لين هنا مجموعة من الصور العقيدية أو

---

١٢) سبقت الإشارة إلى وظيفة التشهير بنظام محمد علي (أنظر الجزء الأول من هذا البحث حاشية رقم ٦).

١٣) انظر ملحق كتاب لين، ص ٥٦٢ - ٥٦٤.

١٤) وعلى مستوى آخر نرى الحكومة البريطانية تهتم اهتماما كبيرا بتقصي أحوال مصر الاقتصادية والإدارية والسياسية في ظل محمد علي، وتهتم بجمع البيانات للتعرف على احتمالات المستقبل، كما نتبين من تقرير السير بورنغ الشهير الذي وضعه بتكليف من بالمرستون وزير الخارجية (وعدو محمد علي الشخصي) ويحتوي هذا التقرير على معلومات مفصلة دقيقة عن الكثير من منشآت محمد علي وعن نظامه وعن السكان وأحوالهم.
John Bowring, Report on Egypt and Candia, London 1840

١٥) مثال ذلك
«وحرارة الصيف مرهقة، بحيث تسبب نوعا من الارتخاء، على أنها في نفس الوقت تدفع المصريين إلى الإفراط في الملذات الشهوانية. وخصوبة الأرض تولد الكسل، إذ يكفي القليل من الغذاء حاجة السكان، وهذه الكفاية ميسورة دون جهد كبير» (ص ٣/٤)

التصورات، وأكثر ما يهتم بتفصيله جوانب الدين العملية من عبارات وشعائر طقسية وأعراف، وأمور مرعية أو غير مرعية في حياة الناس اليومية.

أما الفصول التالية فيخصصها لين للحديث عن «الحكومة» وتقاليد الحياة في الأسرة (الحياة المنزلية) ومراسيم «الآداب العامة» (آداب التحية والزيارة والمجاملة) ويتبعها بفصل قصير يعرض فيه باختصار لحالة العلمية والأدبية ونظام التعليم في الأزهر وما يمارس فيه من علوم، وينهي هذا الفصل بقوله:

«إذا كان هذا هو حال العلم عند المصريين، فلن يعجب القارىء أن يجد هذا الفصل متبوعا بعرض مفصل طويل لخرافاتهم، فمعرفة هذه الخرافات ضرورية حتى يستطيع القارىء فهم أخلاقهم. وحتى يتفهم الكثير من أخطائهم . . .» (ص ٢٢٧)

ففصل «اللغة والأدب والعلم» أشبه بتمهيد للفصول الثلاثة التالية التي تستغرق أكثر من خمسين صفحة، ويعقدها المؤلف لما نسميه بالمعتقدات الشعبية (الجن والأولياء والدراويش والرقاة وقراءة الطالع ثم السحر والتنجيم وعلم الكف). فنهج «الآداب والعادات» يهتم أكثر ما يهتم بمجموعة التقاليد والأفكار والأعراف والخرافات والأساطير التي أخذت مكانة الأديان، وأصبحت تحدد مسالك الشعوب والناس، كما يذهب الباحثون والفلاسفة الأوروبيون في نهاية عصر التنوير وفي بداية القرن التاسع عشر على وجه الخصوص. فليس من الصدفة في شيء أن يكرس لين كل هذا الاهتمام للمعتقدات الشعبية وأن يبوبها تحت العنوان المألوف حينذاك، وهو «الخرافات». ويجمل المؤلف ما قدمه في الأبواب السابقة في فصل بعنوان «الأخلاق» يعرض فيه لأهم سمات الشخصية المصرية (مثل الاعتزاز الديني، والإيمان بالقدر، والميل إلى المرح والهجاء . . .)

وتخضع بقية فصول الكتاب لنفس المنهج، سواء في الاختيار والتبويب أو المعالجة، وموضوعات هذه الفصول على التوالي، «الصناعة» (أهم الحرف والطوائف ونظامها وطرق التعامل) و«استعمال التبغ والبن والحشيش والأفيون» وارتياد «الحمامات العامة» وتعاطي الفنون من «ألعاب وموسيقى ورقص وقصص شعبي» و«الأعياد العامة» (الاحتفالات الدينية والمولد والمحمل . . .) والاحتفالات الخاصة (الزواج والختان . . .) وعادات الموت والحداد والطقوس الجنائزية. وكما فصل المؤلف الحديث عن المعتقدات الشعبية يعنى في هذا الجزء خاصة بالقصص الشعبي والأعياد العامة فيكرس لها خمس فصول في نحو مائة صفحة، ولا يحفل لين بالقصص الشعبي لأسباب أدبية أو جمالية، وإنما يخصها بعنايته كوثائق وكمصادر للآداب والعادات.

بهذا المنحى يخضع لين جميع الظواهر لمفهوم «الآداب والعادات» ويحدد هذا المفهوم بدوره - كما فصلنا - اختيار الموضوعات وتبويبها وأهميتها وفي النهاية تكوين الكتاب. وليس من العسير بعد ما قدمنا أن ندرك أن وضع المجتمع القاهري موضع الدراسة في صورة «الآداب والعادات» وأخذ هذا المجتمع كنموذج للمجتمع العربي الحضري عامة، يطوي في الواقع على تقييم ضمني لهذا المجتمع من منظور حضارة المؤلف. فهذا المنظور منظور حضاري صرف، ومنظور حضارة متقدمة إلى أخرى تمثل مرحلة سابقة في «السلم الحضاري»[16]

وليس هذا الاعتراض موجه إلى دراسة الآداب والعادات، أو ما قد يسمى الآن بالتراث الشعبي. وإنما إلى تحليل المجتمع القاهري العربي بمفهوم «الآداب والعادات» وصبه في قوالبها. وهناك اختلاف جسيم بين هذا المنحى، وبين الدراسة العلمية الهادفة للعوائد والعقائد والظواهر الموروثة من حيث ما تؤديه من وظائف

---

١٦) تلمس الدكتورة سهير القلماوي في بحثها عن «ألف ليلة وليلة» (القاهرة ١٩٦٦، ص ٣٧/٣٨) هذا الموضوع إذ تنقد ميل بعض المستشرقين عامة و«لين» بوجه خاص إلى إصدار «الأحكام العامة على الطبيعة الإسلامية أو المصرية».

عودة السجادة الطاهرة الى القاهرة من رسم كوستين ا ماكوفسكي ، الوان مائيه ، القرن التاسع عشر

روبرتس   القاهرة ، سوق الغورية ، القرن التاسع عشر

[illegible]تماعية ونفسية وما تعبر عنه من أطر ذهنية مترسبة في [illegible]اقع ومن مواقف أوصراعات، ومن حيث مدى انتشارها بين المجموعات الاجتماعية، ومن حيث وجهتها الغيبية أو العقلانية، وطبيعتها المعوقة أو غير المعوقة ... الخ ومثل هذه الدراسات من الأهمية بمكان خاصة في مراحل الانتقال (ومن هذا الباب على سبيل المثال دراسات الدكتور سيد عويس عن «ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعي» القاهرة، بدون سنة، وعن «الخلود في حياة المصريين المعاصرين، نظرة القادة الثقافيين المصريين نحو ظاهرة الموت ونحو الموتى» القاهرة ١٩٧٢). أما منهج «الآداب والعادات» السابق فيقع تحت شبهة الموضوعية ذات البعد الواحد أو الموضوعية الشيئية، وطابعه بوجه عام هو الاختصار والإنقاص. وما نشير إليه هو أن منهج «الآداب والعادات» ينطوي من البداية على الكثير من الإجحاف بالمجتمعات غير الأوروبية، وقد طور هذا المنهج لدراسة هذه المجتمعات بوجه خاص.

وبالرغم من ذلك فإن كتاب لين يعكس منحى هاما جديدا من مناحي كتب الرحلات، فهو يوضح تحول تقارير الرحلات وانتقالها من الوصف العام ومن الاهتمام بالغرائب والعجائب إلى الاهتمام بالإنسان وحياته في هذه البلدان وإلى دراسة السكان، ومن النظرة الانطباعية والملاحظة العابرة إلى الدراسة المنظمة القائمة على الملاحظة والمعايشة وجمع المعلومات والأخبار واستيفائها وتحقيقها عن طريق الإخباريين. ومن ثم كانت مكانة هذا المؤلف وأهميته - بالإضافة إلى ما اجتمع لصاحبه من قدرات لم تتوفر لسابقيه.

ومنهج لين منهج وصفي استدلالي أكثر منه منهج تحليلي. فهو يقوم أولا على الملاحظة والمشاهدة والوصف التفصيلي المدعم بالرسوم البيانية والأشكال (ويضم الكتاب ١٢٩ رسما وشكلا)، ثم على الخبرة الذاتية والاستفهام الشخصي، وأخيرا وليس آخرا على نقل الروايات المتداولة وعلى النقل عن الإخباريين، وينقل عنهم عادة مشاهير الحوادث، والقصص الدالة أو التي يعتقد أنها دالة، وكثيرا ما يورد القصة بعد القصة تحت تأثير مفهوم «الآداب والعادات».

الطبقات المتحضرة:

تمثل الطبقات الوسطى والعليا (أو الفئة العليا من الطبقة المتوسطة) في القاهرة - كما يذهب المؤلف - نمط المدنية العربية وأنموذج الآداب والعادات العربية، «فالقاهرة هي المدينة العربية الأولى في العصر الحالي . . . وليس هناك مكان آخر نستطيع أن نحصل فيه على معرفة تامة بأكثر طبقات العرب تمدنا» (ص ٢٦)، وهذه الطبقات «المتمدنة» وحدها هي الجديرة بالاعتبار والملاحظة، فحياة الطبقات السفلى «- كما يقول - من البساطة بحيث، لا يفيدنا العلم بها شيئا كثيرا» (ص ١٩٨)، وبالمثل لا يكاد يعري ما يعيش فيه الفلاحون من انحطاط بالحديث.

فحظ «الطبقات السفلى» من الاهتمام ضئيل، رغم أن الكثير من موضوعات الكتاب، وخاصة في النصف الأخير، أكثر صلة بالحياة الشعبية العامة منها بحياة «الخاصة». وتتعمق هامشية معلومات لين عن الفلاحين مع قلة اكتراثه بهم، فما ينقله عنهم ينقله في الأغلب من خلال القصص المتداول.

يهتم لين إذن بالطبقتين الوسطى والموسرة باعتبارهما حملة تراث التمدين العربي، وأنموذج المجتمع التقليدي الشرقي، ولا جدل في أن الكثيرين من مظاهر هذا التمدن يرتبط بنمط حياة «الخاصة» لا بنمط حياة الفقراء والفلاحين، من ذلك معمار المنازل الإسلامي وما يرتبط بهذه المنازل من آداب وأعراف وقيم لا مكان لها في حياة الفقراء. ولين معجب بهذا المعمار، وهو موضوعه الأول، ويقدم له بنبذة عن القاهرة:

«تحتل العاصمة مساحة تبلغ نحو ثلاثة أميال مربعة وقد أحصيت عدد سكانها . . . أثناء زيارتي الثانية، فبلغ

زهاء مائتين وأربعين الفا، . . . والقاهرة محاطة بسور تقفل أبوابه ليلا، وتشرف عليها قاعة كبيرة تقع في زاوية بالقرب من الجبل . . . وشوارعها غير مرصوفة، وأكثرها ضيق غير منتظم، والأحرى أن تسمى أزقة. وتتكون أحياء القاهرة من عدة حارات ضيقة لها مدخل عام ذو بوابة تقفل ليلا، وبعضها يشقها شارع رئيسي . . . » (ص ٤)

« تبنى منازل الطبقات المتوسطة والموسرة في العاصمة، حتى الطابق الأول. من الحجر الجيري الناعم الذي يجلب من الجبل المجاور.

ويشيد البناء العلوي بالآجر، ويغطى بالكلس أحيانا . . . وله واجهة تبرز نحو قدمين، ترتكز على كوابيل أو دعائم . . . » (ص ٥/٦)

« وتتألف المنازل عموما من طابقين أو ثلاثة، ويتوسط كل دار كبير فناء مكشوف غير مبلط (يسمى حوشا) يدخله المرء من دهليز ينعطف مرة أو مرتين بقصد منع المارة في الطريق من النظر إلى الداخل. بهذا الدهليز خلف المدخل مباشرة مقعد حجري طويل يسمى « مصطبة » وهو ملاصق للحائط الخلفي أو الجانبي، ويخصص لجلوس البواب والخدم الآخرين. وفي هذا الفناء بئر ماؤه قليل العذوبة . . . وتطل الغرف الرئيسية على الحوش، وتغطى جدرانها الخارجية (إذا كانت من الآجر) بالجص وتبيض . . . وهناك كثير من الأبواب تفتح على الفناء، منها واحد يسمى باب الحريم . . . » (ص ١٠)

ويلاحظ أن تصميم أكثر المنازل يعوزه الانتظام، إذ تختلف الغرف في الارتفاع. **وغاية التصميم المعماري** « هي جعل المنزل خاصا بقدر الإمكان وخصوصا قسم الحريم، فيشيد المنزل بحيث لا تطل النوافذ على غرف منازل أخرى. ومن أغراض المعماري حين يصمم منازل الأثرياء وأصحاب المقام، هو بناء باب سري (باب سد) يستطيع صاحب الدار أن يهرب منه في حالة التعرض للقبض عليه أو للقتل، وقد يستخدم في مرور عشيقة (أو عشيق) ومن الشائع بناء مكان لإخفاء الكنوز (يسمى « مخبأ ») في جانب من المنزل . . . » (ص ٢١)

وينتقل لين من معمار المنازل إلى وصف هيئة المصريين (لون البشرة وتكوين الجسم) وملابس الطبقتين العليا والوسطى (وتتكون من « سروال فضفاض من الكتان أو القطن »، « وقميص واسع الأكمام . . . من نسيج الكتان أو القطن أو الحرير الموصلي »، « ورداء طويل من الحرير المفوف أو القطن يسمى قفطانا » وأخيرا « حلة خارجية من الجوخ » تسمى « جبة »)، (ص ٣٠).

« وعادة يحمل المصريون شبكهم معهم أينما ذهبوا (إلا إذا كانت وجهتهم المسجد) أو يحملها لهم خدمهم، وإن كانت العادة لم تجر بالتدخين في الشوارع. وهم يضعون كيس التبغ في صدر القفطان، الذي يتهدل فوق الحزام، كما يضعون فيه أيضا مناديلهم المطرزة بالحرير الملون والمذهب، بعد أن تطوى باعتناء » (ص ٣٣).

« والكثير من أفراد الطبقة الوسطى يرتدون فوق ملابسهم السابقة رغبة في نفي شبهة الترف عنهم، مئزرا قطنيا أسود اللون لا تميزه عن مآزر العامة ميزة. »

وللعمامة أهمية ومكانة « ويتميز المسلم بلون عمامته الذي يختلف عن لون عمامة القبطي واليهودي (وغيرهما من رعايا الباب العالي) فهؤلاء يعتمون باللون الأسود أو الأزرق أو الرمادي أو الأسمر الخفيف . . . »

« وكان العلماء ورجال الدين والأدب يلبسون العمائم الواسعة الكبيرة، ويسمونها « مقلة » . . . والعمامة موضع الاحترام والإجلال، ولها في منازل الأغنياء كرسي توضع عليه ليلا، وكثيرا ما يعد هذا الكرسي في جهاز العروس، كما كان من المعتاد أيضا أن يكون للمرأة كرسي آخر لغطاء الرأس. ولا تستعمل هذه الكراسي لغير هذا الغرض . . . وأسوق القصة التالية التي رواها لي أحد الأصدقاء كمثال على الاحترام الذي يكنونه للعمامة ».

« روي لي أن عالما سقط من فوق حماره في شارع من

شوارع المدينة، فتدحرجت مقلته بعيدا عنه. فتجمع الصبيان وأخذوا يجرون وراء العمامة صائحين «ارفعوا تاج الإسلام! ارفعوا تاج الإسلام» بينما كان العالم المسكين طريح الأرض يناديهم مغتاظا:

«أنهضوا أولا شيخ الإسلام . . .» (ص ٣٥/٣٦)

لعلنا أسرفنا في الاقتباس، ولكننا عمدنا إلى ذلك لأسباب: أولا لتقديم مادة الكتاب (ولا جدل في أهميتها بالنسبة للقارىء الآن)، ثانيا لبيان أسلوب ذلك الاجتهاد في «تدوين» خصائص المصريين وحياتهم، والأصح أن نقول في أرشفة[17] المصريين المتحضرين.

ثالثا - لبيان كيف ينتقل النص دون فاصل من المحسوسات والمرئيات ومن التقيد الصارم بتفاصيلها إلى مجال القصص المصاغ أو إلى معطيات الخيال، كما نرى في حكاية «العمامة» ومضمونها الحقيقي واضح للعيان. (وفي الجمع بين هذين الجانبين تكمن جاذبية الكتاب، وهذه السمة دون شك من أهم أسباب ذلك النجاح المستمر الذي لاقاه بين جمهور القراء العام في القرن الماضي، فقد أشبع المؤلف بذلك فضول القارىء العربي[18] إلى تفاصيل ذلك المجتمع العربي «المتمدن» وأرضى خياله أو ما يحمله من صور خيالية نحو هذا المجتمع، هذا دون أن يتخطى به - كما يبدو - إطار الصدق والواقع).

وكما فصل لين الحديث عن الرجال يفصله أيضا عن النساء، فيصف هيئة المرأة المصرية وما تستخدم من وسائل الزينة وأدواتها، ويتوقف طويلا عند ثياب نساء الطبقات الموسرة في المنزل وفي الخارج.

«والمصريات منذ بلوغهن الرابعة عشر حتى العشرين هن من حيث بناء الجسم وتكوين الأطراف مثال الجمال، ومحياهن عامة يسر العين وكثيرات منهن يتمتعن بجاذبية عظيمة، ولكن سرعان ما يذوي هذا الجمال بعد أن يستكمل الجسم نموه، ويفقد الصدر في وقت مبكر جماله، فيرتخي ويستطيل تحت تأثير طبيعة الجو، حتى حين يحتفظ الوجه بفتنته كاملة» (ص ٣٦).

ولين معجب شديد الإعجاب بعيون المصريات، وتكاد تكون هذه الظاهرة عامة بين الرحالة الأوروبيين إلى الشرق:

وعيون المصريات «باستثناء بعض الحالات القليلة سوداء، نجلاء، لوزية الشكل، ذات أهداب طويلة جميلة، تفيض وداعة وسحرا يملك النفس ومن العسير أن نتخيل عيونا تفوقها في الجمال ويزيدها جاذبية احتجاب ملامح الوجه بالنقاب» (ص ٣٧).

ويشمل تصوير «الطبقات المتحضرة» وصف بيئة التنشئة والتربية الأولى في المنزل وفي الكتاب، ووصف «طبقات الأسرة» وعادات المأكل والمشرب، والعادات اليومية للرجال والنساء، ثم الآداب العامة.

وعلى ما يتمتع به أطفال هذه الطبقات من محبة ورعاية، فقلما يلقون عناية ما في سبيل تعليمهم أو تثقيفهم ذهنيا، بل «ويندر أن يتعلم الأولاد الكتابة» ويقتصر الأمر عادة على الواجبات الدينية وعلى حفظ القرآن أو بعض أجزاء منه وعلى مبادىء القراءة وعلى قواعد الحساب الأولية . . . ولا يتعلم الكتابة عادة إلا من كان موجها لاحتراف مهنة تقتضي ذلك. . . (ص ٦٢) (فالقيم الثقافية والتربوية - كما نستخلص من عرض لين - تنحصر كلية في إطار ديني ضيق الأبعاد، وهدفها إخضاع الفرد تماما - لنسق السلوك الموروث، أو سلوك المجموع، ويمثله عادة الأب) ولرب الأسرة مكانة وسطوة عظيمة، ويكن الأبناء «لأبويهم احتراما عميقا خليقا بالمدح . . . ويعتبر المسلمون العقوق من أعظم الخطايا» (ص ٥٦).

ورغم ما يقدمه لين من وصف مسهب لعادات هذه الطبقات وآدابها في المأكل والمشرب، وفي النوم والصحو والصلاة، ورغم ما يقدمه من تفاصيل لا تغفل حتى «أنواع» «الشك» ومراتبها والدخان المستعمل، وأدوات

---

١٧) مشتق من لفظ «أرشيف»

١٨) نقصد في المقام الأول القارىء الانجليزي في العصر الفكتوري

صنع القهوة وآدابها، فاننا لا نعرف شيئا عن ما يزاوله أفراد هذه الفئات العليا من الطبقات المتوسطة[١٩] من أعمال وعن مصادر عيشهم وثروتهم، (وجل ما نستخلصه أن في عدادهم أرباب التجارة وكبار التجار)، ولا نعرف شيئا عن حجم هذه الفئات وعلاقاتها بطبقات المجتمع الأخرى وتكوين المجتمع ونشاطاته، وتظل صورتها بعيدة كل البعد عن الوضوح، والانطباع العام الذي يخلفه وصف لين لهذه الطبقات المتوسطة الموسرة. إنها تعيش كليه فيما توارثته من أعراف وتقاليد، وتعيش ـ رغم يسرها ـ في انزواء معيشة هامشية، في رهبة مستمرة من تعدي السلطة.

ويعيد لين في مؤلفه الحديث عن نساء الطبقات المتوسطة والموسرة، وعن المرأة في الشرق، فهذا هو موضوع المواضيع في كتاب الرحلات، وعند الحديث عن العالم العربي، وقد ظل كذلك حتى وقت قريب[٢٠].

ويتطرق إليه من حيث عادات الخطبة والزفاف والطلاق والحياة اليومية ومن وجهة الشرع والعرف. ولين يتحدث هنا بوضوح إلى قارىء يرتبط الشرق العربي في دهنه بأخيلة غامضة عن «الحريم» وتعدد الزوجات . . . وعبودية المرأة وينطر ـ أو يفترض فيه المؤلف أنه ينطر مثله ـ إلى الزوجية بمنظار الادعاء البورجوازي (أو أيديولوجية الظاهر الجميل) كمؤسسة غايتها ترقية العقل وتحقيق كمال المرء وسعادته، ويجتهد لين في «عقلنة» أحكام الشرع الإسلامى في هذا الباب وبيان حكمتها ومسبقاتها، فيقول:

«إن القوانين المتعلقة بالزواج، وإجازة تعدد الزوجات وسهولة الطلاق الذي يبيحه القرآن، والإذن بالتسري هي في جوهرها نتيجة حتمية وطبيعية للقاعدة الأساسية في تكوين المجتمع الإسلامى ألا وهي تقييد اختلاط الجنسين قبل الزواج. وقليل من الرجال قد يقبل على الزواج إذا لم يكن من المسموح له الزواج بأخرى إن خاب أمله في من يتخذها زوجا له دون أن يراها من قبل. وفي مثل هذا الحال قد تقتضي سعادته أو سعادة الزوجة الأولى أن يحتفظ بها أو يطلقها ولعل القارىء يتقبل سببا آخر أقوى لهذه الشرائع باعتبار أنها قد شرعت للمسلمين. فقد أجار موسى لشعب الله المختار بسبب قسوة القلوب أن يطلقوا زوجاتهم، ولم يحرم تعدد الزوجات ولا التسري وعليه فمن يعتقد أن موسى قد سن خير الشرائع لشعبه، بوحي من الله، لا بد وأن يسلم أن إباحة هذه العادات أقل ضررا للأخلاق من تحريمها عند شعب يشبه قدامى اليهود. ورغم ما لإباحة تلك العادات من أضرار مؤكدة على الأخلاق وعلى السعادة المنزلية، إلا أنها تحول دون وقوع انحلال خلقي يفوق ذلك الانحلال الذي يعم إلى حد بعيد البلاد الأوروبية، حيث يتم الزواج بعد تعارف وثيق بين الطرفين. أما تعدد الزوجات الذي يبدو إجازته غير ملائمة لتحقيق الغرض الأساسي من إنشاء مؤسسة الزوجية وممارسة أنبل القوى الذهنية والعمل على ترقيتها، فيجب أن نلاحظ أن الإسلام لم يدخل هذا التعدد، وإنما حد منه . . .» (ص ٩٩).

وما تحمله هذه السطور من اضطراب وصدام يتكرر في فقرات أخر تفصح ضمن ما تفصح أيضا عن الاصطناع في نظرة الحضارة البورجوازية إلى المرأة، ويجتهد لين على أية حال في تعليل إباحة تعدد الزوجات والطلاق بأسباب طبيعية وبيئية، وهو منحى مطروق في الماضي، وإن اقتصر على القلة من كتاب الغرب.

ولا يفوت لين في النهاية أن يدعم صورة المرأة المصرية بالروايات المثيرة، ويختلط هنا الواقع بمعطيات الخيال. «وتعرض لنا بعض قصص ألف ليلة وليلة في مكائد

---

١٩) يستخدم المؤلف تعبير «الطبقات العليا والمتوسطة» وقد احتفظنا أثناء العرض بهذا التعبير، ولكن المقصود على الأغلب هو الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة

٢٠) نحن نعرف مثلا أن من الدوافع الهامة لاشتغال قاسم أمين بقضية المرأة ووضعه «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة» ما جاء على لسان السائح الفرنسي (الدوق داركور) عن وضع المرأة في مصر والإسلام.
Le Duc d'Harcourt, L'Egypte et Les Egyptiens Paris 1893.

النساء صورا صادقة عن حوادث لا يندر وقوعها في عاصمة مصر الحديثة، ويرى كثير من الرجال في القاهرة أن جميع النساء تقريبا على استعداد أن يدبرن الدسائس متى استطعن دون خطر» (ص ٣٠٤)، «وروي لي عن كيد المصريات وحيلهن حكايات لا حصر لها، أذكر منها للإيضاح القصص التالية التي وقعت أخيرا . . .» (ص ٣٠٥).

الحكومة

«مرت مصر في السنوات الأخيرة بتغيرات سياسية كبيرة، ولم تعد تقريبا ولاية من ولايات الدولة العثمانية» (ص ١١٣)، فسلطة محمد علي تكاد تكون مطلقة رغم ما يؤديه من جزية للآستانة، ورغم مايخضع له «من التزام بأحكام القرآن الأساسية والسنة».

بعد هذه المقدمة يكرس لين الحديث لبيان نظام القضاء والقصاص ولبيان طبيعة العلاقة بين السلطة والرعية، وهو يفصل الحديث في هذين المجالين دون تحديد زمني، وإن أشار إلى بعض محدثات محمد علي.

ونظام القضاء الذي يعرف به لين هو السائد في ظل الدولة العثمانية، فقاضي القضاة أو قاضي القاهرة ترسله الآستانة لمدة عام، «ويشتري القاضي منصبه بصفة شخصية من الحكومة وهي لا تعير اهتماما خاصا لمؤهلاته».

«وقلة من القضاة تجيد اللغة العربية، وليس من الضروري إلمامهم بها، فعمل القاضي في القاهرة لا يتعدى التصديق على أحكام «نائبه» الذي ينظر في أغلب الدعاوي العادية، والذي يختاره القاضي من علماء استانبول، أو التصديق على قرار المفتي الحنفي».

«. . . وعلى القاضي في القاهرة، حيث أغلب المتقاضين من أبناء العربية، أن يضع غاية ثقته في «الباش ترجمان» (أي كبير المترجمين)، وهو بطبيعة الحال عارف بجميع أعراف المحكمة وخاصة بنظام الرشوة . . . وقد يكون القاضي جاهلا بالشرع في الكثير من تفاصيله الهامة، وبالرغم من ذلك يتولى منصب قاضي القاهرة . . . ولكن يجب أن يكون النائب متخصصا في الشرع علما وخبرة» (ص ١١٦).

ويمضي لين على هذا المنوال في بيان أعراف التقاضي ورفع الدعاوى والإجراءات المتبعة في الإثبات والنفي، والرسوم المقررة وغير المقررة: «وكثيرا ماتؤثر مكانة المتقاضين أو الرشوة في حكم القاضي. ويرتشي النائب والمفتي على العموم، ويتلقى القاضي نصيبه من النائب، وفي بعض الحالات، وخاصة في المنازعات الطويلة، تدفع الرشاوي من الطرفين، وتحسم القضية لصالح الطرف الذي دفع الأكثر» (ص ١١٨).

وينتقل لين من شرح هذه «الأعراف» إلى التمثيل: «فقد يصعب الوثوق بالمدى الهائل الذي وصلت إليه عادة الرشوة وشهود الزور في المحاكم الإسلامية، وقد يقتضي ذلك أدلة قوية تستند إلى سلطة لا ريبة فيها وها أنذا أورد مثل هذا الدليل بتلخيص دعوى نظرت من زمن غير بعيد، قصها علي ناموس الشيخ المهدي وإمامه وكان حينئذ مفتي القاهرة الأعلى . . .» (ص ١١٨).

والقضية التي يلخصها لين تعرض لمحاولة الشاه بندر (كبير التجار) محمد المحروقي الحصول بطريق الاحتيال الفاضح على تركة خلفها صاحبها دون أن يعقب ذكورا، وكيف نجح أولا في مسعاه بواسطة الرشوة والشهود الزور.

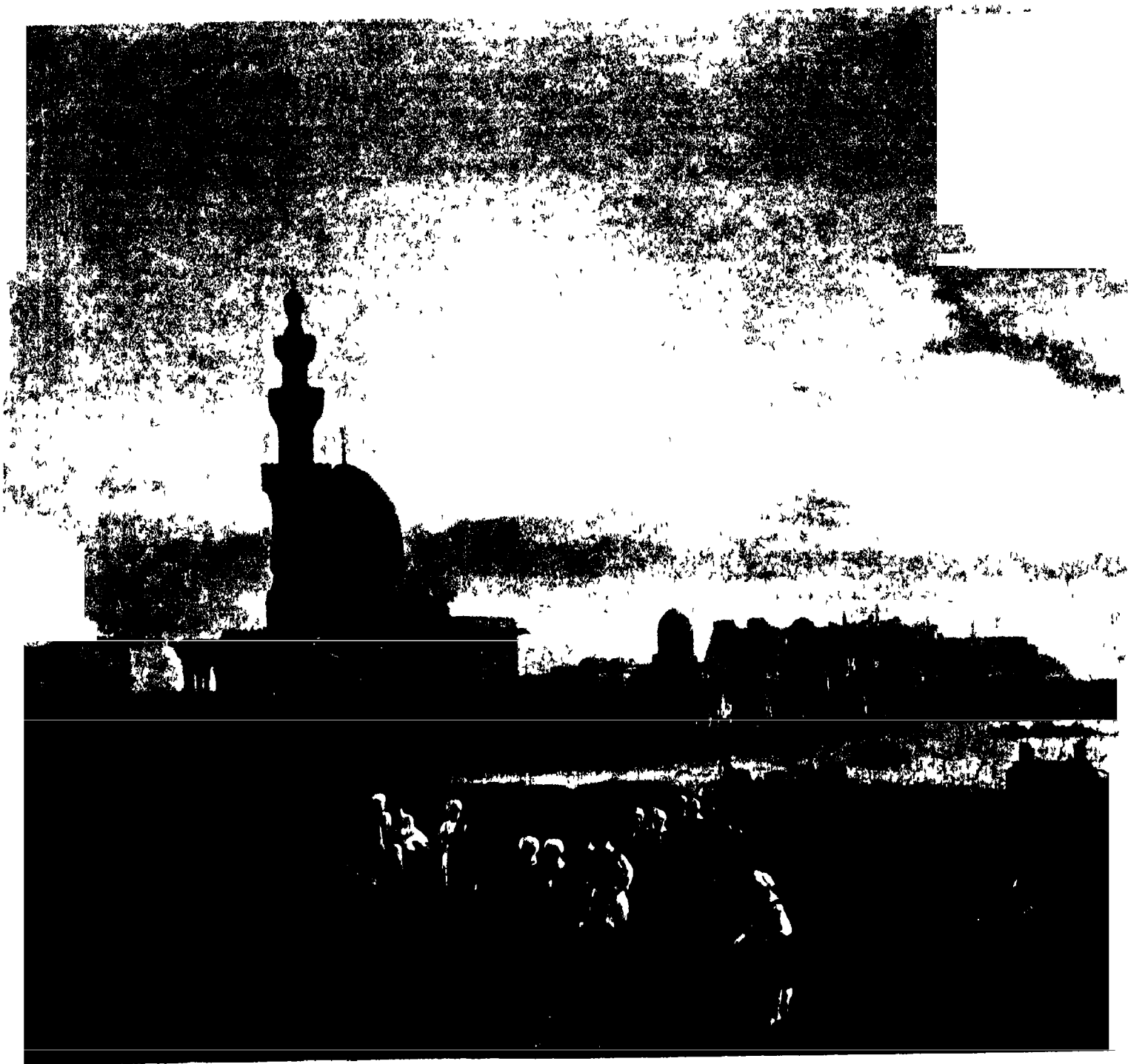
وتبين هذه القصة دون شك قابلية النظام القضائي الموصوف لتعضيد التدليس والاحتيال وليس في رواية لين ما يبعث على الريبة، ولكن رواياته التالية التي يتابع بها الاستدلال على طبيعة الحكومة لا يعوزها السند فحسب، بل تحمل بوضوح ملامح النوادر والصياغة الفنية القصصية، ويزيد من الشك فيها ميل المؤلف الواضح إلى الحالات الطريفة والمتطرفة في طابعها، وللتوضيح نعرض في التالي بالتفصيل لرواية أو «حادثة» يوردها المؤلف في باب «الحكومة».

«وأذكر حادثة أخرى تناسب المقام زيادة في بيان طبيعة الحكومة التي يخضع لها سكان مصر. عين فلاح ناظرا على المنوفية . . . قبيل زيارتي الثانية إلى مصر وفي أثناء جبايته الضرائب من إحدى القرى، ضرب على فلاح فقير مبلغ ستين ريالا . . . فقال الفلاح إنه لا يملك غير بقرة لا تكاد تصلح شأنه وتقيم أوده هو وعائلته فلم يأمر الناظر بضربه، كما هي العادة عندما يمتنع الفلاح عن دفع الضريبة، وإنما بعث بشيخ البلد ليأتي ببقرة الفلاح المسكين، ثم أمر بعض الفلاحين بشرائها. فاشاروا إلى عجزهم لقلة المال. فأرسل الناظر في طلب الجزار، وأمره بذبح البقرة، وتقطيعها ستين قطعة، فلما طلب الجزار أجره، دفع إليه برأس البقرة. ثم استدعى ستين فلاحا معا، وأجبر كل منهم على شراء قطعة من البقرة بريال. فذهب صاحب البقرة باكيا شاكيا إلى المرحوم محمد بك الدفتردار رئيس الناظر». وروى له ما وقع عليه من ظلم وأن البقرة قد بيعت بستين ريالا في حين انها تساوي مائة وعشرين أو أكثر: «رحمتك وعدلك يا سيدي أتوسل إليك بقداسة حريمك» فأمر الدفتردار باحضار الناظر ثم أرسل في طلب الجزار «فلما قدم قال له»: لماذا ذبحت بقرة هذا الرجل؟ فأجاب الجزار: «إن الناظر أمرني وما كان لي أن أعصي أمره لئلا يضربني ويخرب بيتي ـ وقد ذبحتها وأعطاني الرأس أجرة لي» فقال الدفتردار يا رجل هل تعرف من اشترى اللحم؟» فرد الجزار بالإيجاب فأرسل الدفتردار في طلب الفلاحين الستين. فلما حضروا، قال للجزار: «يا جرار ألا تخشى ربك؟ لقد ذبحت البقرة ظلما» فأوضح الجزار مرة أخرى أنه إنما اضطر إلى إطاعة امر الناظر فقال الدفتردار «اتنفذ ما آمرك به؟» فأجاب الجزاز: «نعم» فقال الدفتردار: أذبح الناظر. «وفي الحال أمسك به بعض الجند الحاضرين وألقوه أرضا، ونحره الجزار كما ينحر في العادة الحيوان. فقال الدفتردار: «قطعه ستين قطعة» فنفذ الجزار الأمر والحاضرون يتأملون هذا المنظر ولا يجرؤون على الكلام. ثم أمر الدفتردار الفلاحين الستين أن يتقدموا واحدا واحدا، وفرض على كل منهم قطعة من لحم الناظر مقابل ريالين. ثم جازى الجزار كما جاراه الناظر من قبل، فأمر له برأس الناظر، «وفرح الجزار بنصيبه الذي لا يساوي شيئا وهو يحمد الله على أن حظه لم يخنه أكثر من ذلك». أما صاحب البقرة فدفع إليه ثمن لحم الناظر (ص ١٣٠ ـ ١٣٢).

يقل لين هذه «الحادثة» كما رويت له، وهو ما يتبينه القارىء سريعا من أسلوبها الحواري التكراري الساذج (الذي أسقطنا في السابق بعضا من حمله المكررة).

ويحدد مكان وزمان هذه الواقعة فيقول إنها وقعت في قرية بالمنوفية، قبيل قدومه للمرة الثانية إلى مصر، أي قبل عام ١٨٣٣، وما تعكسه هذه الحادثة من مضمون معنوي عام ليس بغريب عن مصر في ظل نظام الالتزام، وأيضا بعد أن أدخل محمد علي نظامه الاحتكاري والضريبي الجديد، ولكن الإحكام في هذه القصة مريب للغاية، وخاصة ذلك الإحكام الذي تتسم به العلاقة بين «الجريمة» و«القصاص» في هذه «الواقعة». ما ارتكبه الناظر «جريمة» شنعاء من منظور الفلاح الذي قتلت بقرته، وهي أساس وجوده وحياته، ومن العدل أن يدفع الناظر رأسه مقابل رأس البقرة. ولكن هذه هي «معادلة» الفلاح لما لحق به من ظلم، لا «معادلة» السلطة، وهذا هو حكم القصاص في الخرافات والأساطير الشعبية فالقصاص فيها دائما دام رهيب ـ هذا إلى جانب التناسق الواضح في مقومات هذه الواقعة أو القصة: فالضريبة المفروضة على الفلاح مقدارها ستون، وقيمة البقرة الحقيقية هي مائة وعشرون، وعدد الفلاحين ستون وأجرة الجرار في المرة الأولى رأس البقرة وفي المرة الثانية رأس الناظر ـ ويمتد التوازي إلى بناء القصة وإلى ظاهرة التكرار في الحوار.

وهناك عنصر في هذه القصة يدعونا إلى التأمل وهو في الواقع من أكثر عناصرها واقعية. فالناظر في هذه القصة

أنقاض بالقرب من مسجد الحاكم بأمر الله ، من رسم بروسبر مريلهات لوحة
زيتية القرن التاسع عشر

دافيد روبرتس   مدافن المماليك بالقاهرة   لوحة زيتية . القرن التاسع عشر

فلاح مصري، وتقلده هذه الوظيفة لا يؤمن حياته، فهو ينتمي صوريا فحسب إلى الفئة الحاكمة، وحكمه في النهاية حكم الفلاح، والفلاحون بدورهم يحملونه أيضا في هذه القصة تبعة الظلم الواقع عليهم، رغم أن مصدره الحقيقي تسلط «الخاصة» التركية (والمملوكية قبل محمد علي).

ولعل جريمة الدفتردار أكثر جسامة من جريمة الناظر، ولكنه «كتركي» لا تمتد إليه يد القصاص، وليس لأحد أن يسأله الحساب. وسؤال أخير: من يدفع ثمن لحم البقرة وثمن لحم الناظر؟

ما تقوم عليه هذه القصة ينبع من خبرة قرون طويلة ومن العسير أن نأخذها كحادث مفرد محدد. ولا ريب في أنها قد رويت باعتبارها واقعة فعلية، ولكن من طبيعة التراث الشعبي أنه لا يضع حدا فاصلا بين الواقع ومعطيات الخيال، ولا يعرف مثل هذه التفرقة. ويبدو أن لين نفسه عاجز عن التفرقة بين الواقع والواقع المصاغ الذي شكله الخيال الشعبي. ومرجع هذه الصعوبة أو من أسبابها على أية حال، مفهوم «الآداب والعادات» الذي يأخذ به المؤلف، وقد أدى به هذا المفهوم إلى تحديد مصر على وجه الإطلاق كوطن «ألف ليلة وليلة» معللا ذلك بأن الحالة الاجتماعية التي يصفها هذا القصص هي حالة مصر[٢١].

وبهذا المعنى يكتب المؤلف في فصل الحكومة. «كثيرا ما كان رؤساء الشرطة في القاهرة ـ قبل المحدثات الأخيرة ـ يتخذون وسائل شديدة الغرابة، مثل تلك التي نقرأ عنها في بعض قصص «ألف ليلة وليلة» لاكتشاف المذنب فلأوضح ذلك بمثال . . .» (ص ١٢٤).

وتذكرنا بالفعل الحيلة التي يستخدمها ضباط الشرطة في هذا المثال للإيقاع بامرأة محتالة بما هو مألوف في قصص «ألف ليلة وليلة» من خداع الخادع ومن وقوع المحتال ضحية احتياله.

ولكن السؤال الذي لا يطرحه لين: أليست هذه «الحوادث» المزعومة أو المصاغة من باب القصص الشعبي؟ ثم: أليست رؤية لين للمجتمع المصري من خلال مشاهد «ألف ليلة وليلة» هي التي تقوده إلى هذه الطرائف والحوادث المثيرة؟

في حاشية من الحواشي التي أضافها المؤلف إلى الطبعات المتأخرة يعبر عن ريبته في صحة «واقعة» من الوقائع أوردها للتدليل على جهل فقهاء الكتاتيب (حتى بمبادىء القراءة)، فقد تبين أثناء اشتغاله بترجمة «ألف ليلة وليلة» أنها صورة تامة لنادرة من نوادر هذا الكتاب (ص ٦٣). ولكن هذا الاكتشاف لا يدعوه إلى مراجعة مسبقاته وتصوراته، وإنما نراه يرجح أن فقيه «الواقع» كان عارفا بقصة فقيه «ألف ليلة وليلة» وأنه استخدم نفس الحيلة للخروج من الورطة التي كادت تكشف عن جهله بالقراءة. فهل نخطىء حين نعتبر هذا «الحل» من باب «ألف ليلة وليلة»؟[٢٢]

الحالة العلمية

«إن شهرة علماء الأزهر مازالت دون منافس، وما زال هذا المعهد العلمي يجتذب إليه طلاب العلم من جميع أنحاء العالم الإسلامى» (ص ٢١٢)، والأزهر «جامعة الشرق عامة، بنيان واسع الأرجاء، يحيط بفناء مربع فسيح. ويوجد على أحد جوانب الفناء، من جهة القبلة، مكان الصلاة الرئيسي، وهو رواق فسيح: وعلى كل جانب من الجوانب الثلاثة الأخرى أروقة صغيرة مقسمة إلى عدة

---

٢١) انظر سهير القلماوي: «ألف ليلة وليلة» القاهرة ١٩٦٦، ص ٢٩/٢٨. ولسنا هنا في صدد البحث في أصول «ألف ليلة وليلة» وطبقاتها وبيئاتها، غير أنه لا يمكن إنكار تعدد هذه الأصول والبيئات والمصادر وأهمها الأقاصيص الفارسية والطبقات البغدادية والمصرية، والأخيرة أوسع حجما وأشد تفاوتا، ولا جدل فيما خضع له الكثير من قصص «ألف ليلة» من تحريف وتحوير على مر العصور، ولا يكفي كما تشير الدكتورة سهير القلماوي الثوب اللغوي أو الشكلي للحكم على بيئة الأصل.

٢٢) هذا، ونحن لا ننفي وجود ظاهرة الجهل بمبادىء القراءة والكتابة بين فقهاء الكتاتيب، فقد كانت مهمتهم الأساسية هي تحفيظ القرآن، ومنهم من كان من العميان، ومنهم من كان «عريفا» لفقيه فحسب. بالإضافة إلى ضعف الحاجة إلى القراءة والكتابة، وهما كمهارة إن لم تمارس، تمحي وتنقرض. (انظر أحمد عزت عبد الكريم تاريخ التعليم في عصر محمد علي، القاهرة ١٩٣٨، ص ١٤/١٣)

أقسام، ويخصص كل واحد منها لطلبة بلد معين أو مديرية خاصة من مديريات مصر، ويقع الأزهر في قلب القاهرة ـ وعمارته لا تستدعي الانتباه، وهو محاط بالمنازل بحيث لا يرى منه من الخارج إلا القليل، ولكل رواق مكتبة لاستعمال الطلبة . . .

ويتكون برنامج الدراسة من علوم الصرف والنحو والمعاني والبيان والعروض، والمنطق والتوحيد والتفسير والحديث والفقه والحساب في حدود المسائل الشرعية وهناك دروس في الجبر والمقابلة والميقات. ويجلس الشيخ على الأرض عند أسفل عمود من الأعمدة، ويتحلق حوله الطلبة. ويقرأ طلبة المذاهب المختلفة كتبا مختلفة وأغلب الطلبة قاهريون وهم لذلك شافعيون . . .» (ص ٢١٥/٢١٦).

وموضوع الدراسة السائد هو التوحيد والفقه، وبدر ـ كما يقول لين ـ من له دراية بالأدب العربي القديم، ويتعذر على علماء مصر شرح نصوص الشعر الجاهلي، وقل من يعرف منهم تاريخ بلده، وأقل من ذلك معرفتهم بالأمم الأخرى (ص ٢٢٢).

«ومن الشائع بين المسيحيين في أوروبا أن المسلمين يعادون العلم على اختلاف أنواعه تقريبا، وهذا اعتقاد خاطىء، ولكن الحقيقة أن العلم في الوقت الحاضر تحده حدود ضيقة، فقل من يدرس الطب والكيمياء (وندين بمعرفتنا الأولى بها للعرب) والرياضيات وعلم الفلك، وتجد أغلب الأطباء والجراحين المصريين حلاقين، وكثيرا ما يرفض المرضى من المصريين كل مساعدة طبية، متوكلين على العناية الآلهية أو معتمدين على السحر. ويدرس في هذا البلد علم تحويل المعادن أكثر من دراسة علم الكيمياء الصرف . . .» (ص ٢٢٢/٢٢٣). وكثيرا ما تحسم المنازعات العلمية والدينية عن طريق «الرؤيا» (ص ٢٢٠) و«الخرافة» (ص ٢١٩).

ويسجل لين تدهور التعليم الأزهري في مصر منذ الحملة الفرنسية، وافتقار الأزهر، وتراجع مكانة العلماء الاجتماعية (ص ٢١٨/٢١٩)، ونقص عدد الطلاب منذ أن ألغى محمد علي نظام الالتزام واستولى على الأراضي الزراعية الموقوفة على المعاهد الدينية والأزهر (ص ٢١٧)، بحيث لم يعد أمام العلماء من مصدر للتعيش غير التدريس في المنازل ونسخ الكتب أو احتراف التجارة: «لقد انحط شأن هؤلاء الشيوخ حتى أصبح من الصعب عليهم الحصول على معاشهم، إن لم تكن لهم من المواهب ما يفوق المعتاد» (ص ٢١٩)[٢٣]

وتوجد في القاهرة عدة مكتبات، أغلبها ملحق بالمساجد «ويتألف معظمها من كتب التوحيد والفقه واللغة، إلا أن هذه المكتبات مهملة إهمالا يرثى له ومحتوياتها في تناقص سريع . . .» (ص ٢١٤)، ولدى بعض الأثرياء من التجار مكتبات حسنة، «ويبلغ عدد تجار الكتب في القاهرة ـ كما علمت ـ ثمانية فقط، وليست حوانيتهم مزودة أحسن تزويد. ويدور الكتبي عند ما يحصل على كتاب نفيس على عملائه وهو على يقين تقريبا من العثور على مشتر . . .» (ص ٢١٤) وفي القاهرة عديدون يتعيشون من نسخ الكتب (ص٢١٥)، ويتراوح أجر النسخ وفقا لجودة الخط.

المجتمع الأدبي

طابع المعلومات التي يوردها لين في أبواب العلم والأدب هو البساطة ويبرر المؤلف ذلك بتقيده بذوق القارىء

---

٢٣) يسجل هذه الظاهرة أيضا في منتصف القرن الماضي المستشرق والدبلوماسي النمساوي ألفرد فون كريمر الذي سبق الإشارة إليه (الجزء الأول، ص ٩٣، الجزء الثاني ص ٢٧٥)، على أن الأمر يختلف نوعا ما في عصر إسماعيل، إذ نرى كبار العلماء يتمتعون بمنزلة عالية ولكن دون نفوذ فعلي أو سلطة ما وإنما كجزء من الواجهة الحضارية الخديوية ـ انظر.
Moritz Luttke, Aegyptens neue Zeit Ein Beitrag zur Culturgeschichte des gegenwärtigen Jahrhunderts, Leipzig 1872, Bd I, S 112, Bd II S 24/25
ويعود تراجع مكانة العلماء في القرن الماضي إلى أسباب عديدة أهمها: نظام محمد علي الجديد، وإنشاء المدارس الحديثة، والمؤثرات الغربية، وظهور التيار العلماني، وتغير مفهوم العلم، وظهور طبقة جديدة من المثقفين وفقدان العلماء بنشوء نظام الدولة الحديثة لوظائفهم التقليدية في المجتمع. ويرتبط بهذه المتغيرات نشوء أنماط قيمية جديدة جردت القيم القديمة وجعلتها شكلية أو فوقية أكثر منها فعلية

العام وتطلعاته (ص ٢٢٨، حاشية رقم ١) على أننا نقف من فصول الكتاب على ملامح ما يمكن أن نسميه «بالمجتمع الأدبي» في ذلك العصر[٢٤].

ويشير لين ببراعته في التقاط الأضداد إلى التناقص في موقف المصريين من الفنون، من أدب وقصص وموسيقي ورقص، فيقول:

«إن ولع المصريين عامة بالموسيقى عظيم، على أنهم يرون هذا الفن الجميل (مثل الرقص) غير جدير بأن يعكف لدراسته إنسان عاقل. ثم إنه يؤثر في العواطف تأثيراً شديداً، ويدفع الإنسان إلى المرح واللهو والرذيلة . » (ص ٣٥٩)

ولا يقتصر هذا التناقص على موقفهم من الموسيقي فحسب وإنما يشمل بقية الفنون.

ويذكر لين من حلقات «الخاصة» التي تتعاطى «الأدب» حلقة الشيخ محمد شهاب، وكان من روارها:

«وقد اشتهر بحق أيضا الشيخ محمد شهاب كعالم أديب وشاعر رقيق. وكان أنسه وفطنته يجذبان إلى منزله كل مساء عددا من الأصدقاء وكنت أحيانا اشترك في مسراتهم، ويستقبلنا الشيخ في غرفة صغيرة مريحة، ويأخذ كل منا معه شكه، وتقدم إلينا القهوة فقط، وكان حديث الشيخ أعذب ما يمكن أن يقدمه لنا . » (ص ٢٢٢)[٢٥].

وليس هناك - كما يقول - إنتاج أدبي جدير بالذكر غير ماتنتجه فئة المتأدبين من العلماء، وقل بين التجار الأغنياء المتعلمين من يكرس وقتا كبيرا للأدب ويعتبر «أديباً» كل من حفظ القرآن أو الجزء الأكبر منه بالإضافة إلى قصيدتين أو ثلاث من القصائد الشهيرة أو كان قادرا على المعارضة والاستشهاد بمأثور القول في حديثه» (ص ٢٢٢/٢٢٣).

أما المجتمع الأدبي للعامة فهو القهوة. وفي القاهرة أكثر من ألف «قهوة»، «والمقهى» بصفة عامة حجرة صغيرة ذات واجهة خشبية . . . ويقوم على طول الواجهة ما عدا المدخل، مصطبة من الحجر أو الآجر تفرش بالحصر ويبلغ ارتفاعها قدمين أو ثلاثا وعرضها كذلك تقريبا . . . وجمهور المقاهي من أفراد الطبقات الدنيا ومن الحرفيين وصغار التجار، وتزدحم بهم عصرا ومساء.

وهم يفضلون الجلوس على المصطبة الخارجية ويحمل كل منهم شبكه الخاص وتبغه، ويقدم القهوجي القهوة بخمس فضة للفنجان الواحد . . .» (ص ٣٤٠).

«ويغشى القصاصون المقاهي الرئيسية في القاهرة وغيرها من المدن وخاصة في ليالي الأعياد الدينية، ويسامرون الناس بأسلوب جذاب مقبول. ويجلس الراوي فوق مقعد صغير أعلى المصطبة المقامة بطول واجهة المقهى ويجلس بعض السامعين إلى جانبه بينما يصطف البعض الآخر على مصاطب المنازل المقابلة في الشارع الضيق، ويجلس الباقون على مقاعد من الجريد، وأكثرهم يدخن الشبك، والبعض يرتشف القهوة وهم جميعا في ابتهاج شديد بموضوع القصة، وبحيوية الأداء وقوته. ويتلقى

---

٢٤) نقصد بتعبير «المجتمع الأدبي» هنا موقف الاتصال الأدبي والشروط التي تحيط بهذا الاتصال والمشتركين في تعاطي الأدب ونوعية الأدب المتداول وقد ارتبط الأدب «الراقي» بمفهوم العصر بشخصية «الأديب العالم» أو «العالم المتأدب» وبدوائر الخاصة، في حين ارتبط الأدب الآخر (أو الأدب الوضيع) بالسير والملاحم الشعبية والرواة و«الحرافيش» في المقاهي، وهذا بطبيعة الحال مطار ممثلي الأدب الرسمي

٢٥) لا يذكر لين غير هذه الحلقة من حلقات «الخاصة» ممن يتعاطون الأدب «الراقي» بمفهوم العصر، على أنها أنموذج لهذا التجمع الأدبي في القرون الماضية ومن أشهر حلقات «الخاصة» المتأدبة حلقة الشيخ حسن الجبرتي والد عبد الرحمن الجبرتي المؤرخ ثم الحلقة التي جمعت الجبرتي والشيخ حسن العطار واسماعيل الخشاب ولهذه الندوات ارتباط وثيق بمفهوم الأدب والإنتاج الأدبي في ذلك العصر (انظر الجبرتي «عجائب الآثار»، طبعة ١٢٩٧ هـ، الجزء الرابع، ص ٢٣٩). ولفهم الروح الأدبية ووظائف الأدب قبل الخروج من العزلة والتحول الحضاري في القرن الماضي يجب الالتفات إلى شخصية «العالم الأديب أو المتأدب»، أي عالم الدين والفقه الذي يتعاطى الأدب، وطابع «الهواية» الذي غالبا ما اتسم به إنتاجه، هذا ولم يخل الميدان من الشعراء المتكسبين (مثل عبد الله الادكاوي ومصطفى اللقيمي الدمياطي)

وقد ارتبط هؤلاء بالأمراء المماليك ممن كان لهم حظ من الثقافة العربية وهم قلة وندر من خرج عن هذا الإطار مثل حسن البدري الحجازي، فقد اختار التقشف والعزلة، واتخذ من شعره وسيلة للنقد الاجتماعي والتعليق اللاذع على الأحداث والغرائب، وقد أورد الجبرتي الكثير من نظمه على سبيل الاستشهاد

المنشد مبلغا زهيدا من صاحب المقهى لجذبه المتفرجين » (ص ٣٩٧/٣٩٨).

وينتظم الرواة في مجموعات حرفية، و« الشعراء » أكثر طبقات الرواة عددا، وهؤلاء هم المتخصصون في قصة أبي زيد الهلالي (السيرة الهلالية) وعددهم في القاهرة نحو خمسين تقريبا (ص ٣٩٨)[٢٦]. ويليهم طبقة « المحدثين » ويرون سيرة الظاهر بيبرس وعددهم نحو الثلاثين (ص ٤٠٦)، ثم طبقة « العناترة » أو « العنترية » وهؤلاء أقل عددا، ولا يزيدون الآن - إذا صح ما أحرزت به - عن ستة، و« العنترية » - على خلاف الآخرين - لا يروون من الذاكرة، وإنما يستعينون بالكتاب، ولا يستعملون الرباب » (ص ٤١٩/٤٢٠)، ولا يقتصرون على « سيرة عنترة ابن شداد »، وإنما يروون أيضا - كما قيل لي - « سيرة الأميرة ذات الهمة »، وفي الماضي كانوا يروون « سيرة سيف بن ذي يزن »، و« ألف ليلة وليلة »، واعتقد أن الكف عن رواية هذين الكتابين مرجعة ندرة النسخ، فليس من الهين الحصول على أجزاء منها، فالنسخة الكاملة من ألف ليلة وليلة إن وجدت، تباع بثمن باهظ ليس في طاقة الراوي أن يدفعه » (ص ٤٢٠).

ليس إذن « لألف ليلة وليلة » في ذلك العصر جمهور ما في مصر[٢٧]، ولكن هل مرجع ذلك ندرة النسخ! أليست ندرة هذا الكتاب دليل على فقدان الأهمية والوظيفة، ثم إن القصاصين والرواة في ذلك الحين حرفيون ينتظمون كغيرهم من أصحاب الحرف في تنظيم، ويتوارثون عادة هذه المهن وأدواتها.

القضية إذن ليست قضية النسخ، وإنما هي على الأرجح قضية الجمهور وأحواله الاجتماعية وحاجاته، وتغير هذا الجمهور على مر القرون. ولقد كانت مجموعات الأقاصيص المصرية في « ألف ليلة وليلة » تعبيرا أيضا عن حاجات الجمهور المصري المغايرة من جانب أو آخر لجمهور الأجزاء البغدادية التي تناسب الطبقات « البورجوازية » العربية في عصور الازدهار التجاري[٢٨].

وملخص القول على أية حال أن « ألف ليلة وليلة » لم تكن موضع اهتمام ما في مصر، وربما في الشرق العربي عامة حين اكتشفها العرب وتحمس لها ذلك الحماس المعروف، وكاد يجعل منها كتاب العرب الوحيد[٢٩].

ويهتم لين - وفقا لمفهوم الآداب والعادات - بهذا القصص الشعبي خاصة، فيضمن كتابه نماذج من سيرة بني هلال، والظاهر بيبرس، والأميرة ذات الهمة، وذلك لتعريف القارىء بموضوع هذا القصص وبالقالب الذي صب فيه.

أما التمثيل فيعرفنا لين « بالطقة » التي تمارسه في نهاية الفصل الذي يعقده « للرقاة والحواة والعرافات والقرداتية »، ويسمى أصحابه بـ « المحبظين » ويتضح من هذا الإطار

---

٢٦) يرجع عبد الحميد يونس (الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٦٨، ص ١٤٦ - ١٤٨) تسمية منشد سيرة بني هلال بالشاعر إلى أن الشعر في هذه السيرة هو الأصل وأن وظيفة النثر هي التعليق والشرح ولعل الطابع الغنائي الدرامي الواضح لهذه السيرة من أسباب تفردها ومكانتها وقد لعبت مصر دون شك الدور الرئيسي في الحفاظ على هذه السيرة، وحصنتها لفترة طويلة بمكان الصدارة بين السير، ورغم انتشارها في المغرب العربي وفي السودان وفي بقاع أخرى من العالم العربي فالأرجح أنه لم يعرف منها في هذه البلدان غير فقرات قصيرة، وندين بالكثير من التفاصيل في هذا الموضوع إلى البحث التالي

Faiq Amin Mukhlis, Studies and Comparison of the Cycles of the Banu Hilal Romance phil Thesis, University of London 1964

٢٧) أما وأن عبد الرحمن الجبرتي قد عني بتنقيح « ألف ليلة وليلة » - كما يدعي لين في مقدمة ترجمته

(Arabian Nights, London 1889, vol I, pp 66)

فليس هناك ما يؤيد ذلك بالدليل. فالجبرتي لا يورد اسم الكتاب في « عجائب الآثار » وتتسم آراؤه الأدبية عامة بالتحفظ الشديد، بحيث يتعذر علينا أن ننسب إليه مثل هذا الاهتمام

٢٨) انظر في هذا المجال البحث التالي

Naziha Mukhlis, Studies in the Social Background to the Arabian Nights, Thesis, July 1968, London University

٢٩) كانت عودة « ألف ليلة وليلة » إلى الوعي العام والاهتمام بها في العالم العربي صدى لاكتشاف الغرب لها واحتفاله بها. وقد حدث هذا أولا بحكم « التقليد والعدوى » لا أكثر، كما يقول أحمد حسن الزيات في محاضرة له عام ١٩٣٢ (في أصول الأدب - الطبعة الثالثة - القاهرة ١٩٥٢، ص ٨٢)

وحين عاد الاهتمام في العالم العربي إلى « ألف ليلة وليلة » عاد إليها في صورها المطبوعة، وتداولتها طبقات القراء الجديدة (طبقات الأفندية) في الخفاء لا العلن، ولم تتداولها باعتبارها أدبا، وإنما من باب القصص المكشوف، ثم تناولتها الأقلام بالتهذيب والتنقيح، وبدأت الإشارة إليها في عروض الأدب.

أنهم في عداد أصحاب الحرف السابقة، وينزلهم لين على أية حال في مرتبة سفلى بالمقارنة برواة القصص الشعبي:
«وكثيرا ما يتسلى المصريون بمشاهدة هزليات سخيفة وضيعة يقدمها لاعبون يطلق عليهم اسم (المحبطين) وكثيرا ما يرون في الحفلات السابقة الممهدة للزواج والطهور، في منازل العظماء، وأحيانا في ميادين القاهرة العامة، حيث يتحلق حولهم المشاهدون والمتفرجون وألعابهم لا تستحق الذكر كثيرا، فهم في المقام الأول يلهون الجمهور وينالون ثناءه بالحركات النابية والنكات الدارجة وتتكون فرق (المحبظين) من رجال وصبيان فقط، ويلعب دور المرأة رجل أو صبي في ثياب امرأة» (ص ٣٩٥).

ويعقد لين في مؤلفه فصلا للموسيقى والموسيقيين وطبقاتهم وآلاتهم واستحداثهم في المجتمع، وهو معجب شديد الإعجاب بالموسيقى العربية وإن أشار في نفس الوقت إلى قلة من يستطيع تذوق هذه الموسيقى من الأوروبيين

«إن أهمّ خصائص النظام الموسيقي العربي تقسيم الأصوات إلى أبعاد ثلاثية . . وتكسب سلالم المقامات الدقيقة الرقيقة هذه عرف الموسيقيين العرب، الذي يشبه الشجو والشجن، عذوبة خاصة، غير أنه يصعب تمييز هذا التدرج . . .

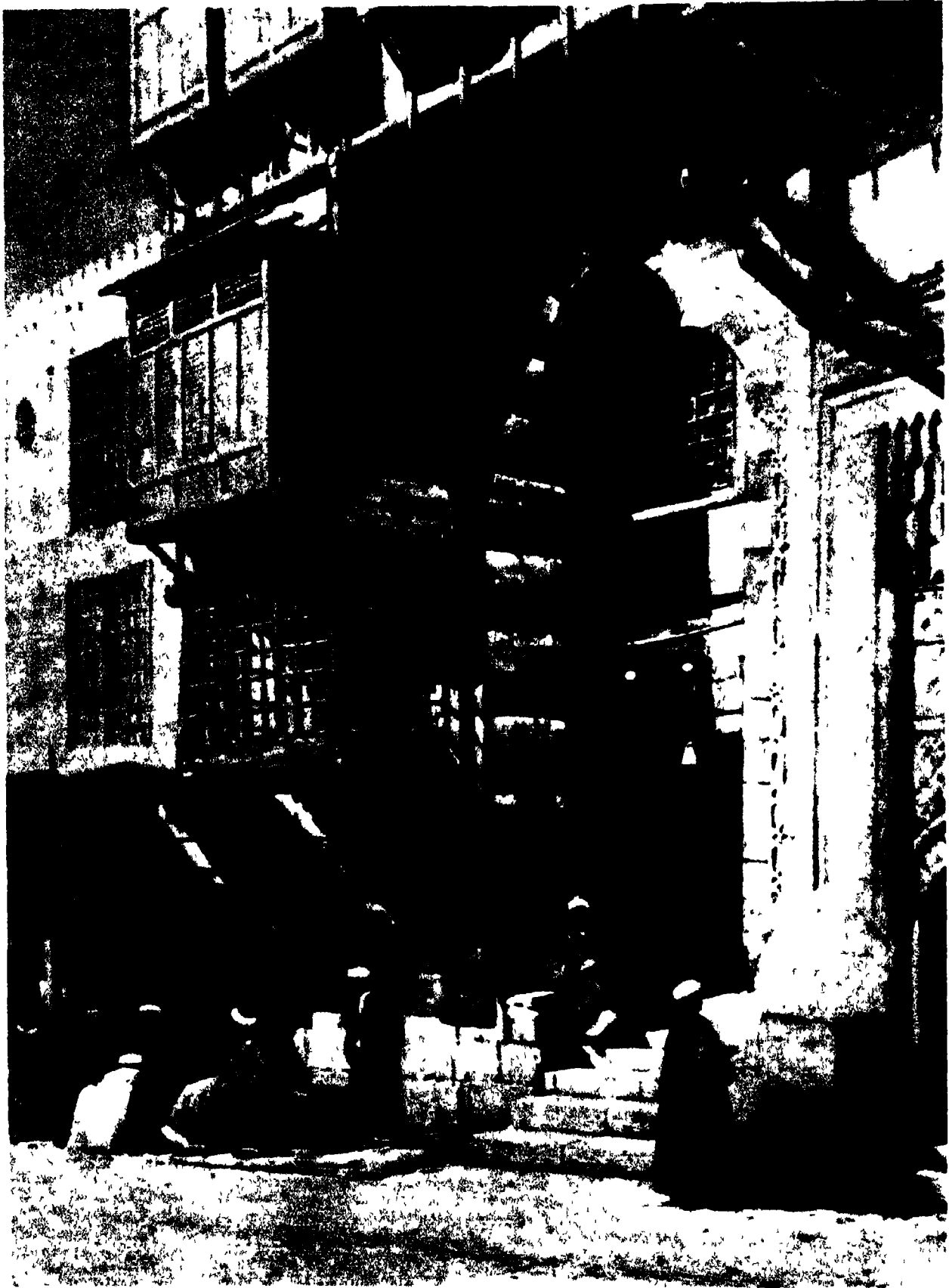
وأغلب الألحان الشعبية المصرية، وإن شابهت في أكثر الوجوه موسيقى العازفين المحترفين، ساذجة للغاية، إذ أنها تتألف من نغمات قليلة، تكرر في كل سطر أو سطرين من الأغنية ... ولا بد أن أعترف أني أطرب للموسيقى الرفيعة التي أسمعها أحيانا في مصر، وكلما تعودت أسلوبها ازداد طربي لها ولكن لا بد أن أقرر في نفس الوقت أنني لم أصادف أوروبيين كثيرين يسرون لسماعها بنفس الدرجة.

ويطرب أهل مصر لسماع مغنييهم وعازفيهم، ويصفقون هاتفين على التواتر: «الله»، «الله يرضى عليك»، «الله يحمي صوتك»، وما شاكل ذلك» (ص ٣٦٠).

ويضع لين «العوالم» وهنم في مرتبة تفوق بكثير مرتبة الموسيقيين والمطربين، ويبدو أنه يعكس الرأي السائد إذ ذاك.

«ويسمى محترفو الموسيقى «آلاتية» ومفردها «آلاتي»، أي عارف على آلة وهم على العموم يحترفون الغناء علاوة على العزف. والآلاتية قوم فسدت أخلاقهم، ولا تكاد سمعتهم تقل سوءا عن سمعة محترفي الرقص.

ومع ذلك يستأجرهم الأغنياء في أغلب المسامرات الفاخرة التي يقيمونها لتسلية الأصحاب وتقدم إليهم حينئذ الأشربة الروحية . . . » (ص ٣٦١).

أما عن طبقة المغنيات من العوالم فيقول: «وكثيرا ما يستأجر الأغنياء العوالم عند إقامة حفل في الحريم . . . وإذا كان هناك ضيوف من الرجال فيجتمعون عادة في الفناء أو في غرفة سفلى لسماع غناء العوالم، بينما يجلسن هؤلاء وراء شباك من شبابيك الحريم تحجبهن المشربيات. ومن العوالم من يجيد العزف على الآلات أيضا. وقد سمعت أشهر عوالم القاهرة فأطربتني أغانيهن أكثر من طربي لأحود موسيقى الآلاتية، بل وأستطيع أن أضيف بحق، ومن أي موسيقى أخرى تمتعت بها، وكثيرا ما تتقاضى العوالم أجورا عظيمة . . ولغناء العالمة البارعة من قوة التأثير ما يدفع السامعين في قمة النشوة إلى إغداقها بمال يصعب عليهم فقدانه. وتتمتع فئة قليلة من عوالم القاهرة ببعض المناقب الأدبية، فهن جديرات بأن يسمين عالمات بالمعنى الصحيح، ومنهن أيضا كثيرات من طبقة دنيا يرقصن في الحريم أحيانا، ومن ثم اختلط الأمر على الرحالة الأوروبيين، فأطلقوا لقب «عالمة» على الراقصات العاديات . . . » (ص ٣٦١/٣٦٢).

هنري واليس   مسجد بالقرب من سوق الذهب (الصاغة)

جميل عطيه ابراهيم

العين مرآة الجسد

قصة قصيرة

جذبتني إليها، وبدأت لقاءاتنا تتعد . . . هي نحيلة القوام، لها وجنتان بارزتان وشفتان رقيقتان وعينان واسعتان، وأنف كبير معوج يميل قليلا إلى اليمين، وشامة سوداء أسفل الرقبة عند أعلى الصدر. وهي أيضا قبقة الأرداف، طويلة القامة، ضامرة الثديين، شعرها يتساقط بكثرة، ولكن وجهها فيه كل السحر. فوجهها وجه أيقونة.

ومنذ خمس سنين رويت لصديقي إبراهيم شيئا عنها، وهو رجل سياسة منذ شبابه ـ ولكنه كف عن السياسة بعد حرب أكتوبر ـ وسألته ماذا أفعل؟ فطلب مني أن أصفها له بدقة، ففعلت، وأخذت أصف له جسدها جزءا جزءا.

وتناول إبراهيم كوب الشاي ـ وكنا نجلس وقتها على مقهى عريش ـ وقال لي في لهجة حاسمة، إنها تشبه الأيقونة فعلا، ولكنه قد تعلم من كثرة دخوله المعتقلات ووقوفه أمام المحاكم، أنه لا يمكن التنبؤ بتصرفات الأفراد من تأمل ملامح وجوههم. وزعم أيضا أن مخابرات العالم كله، قد أدركت هذا الدرس بعد الحرب العالمية الأولى.

قلت له، إن جمال عبد الناصر كان يفحص بنفسه صور الزعماء ويحدد مواقفه منهم قبل استقبالهم

فقال لي ضاحكا، هذه أقوال صحفية.

سألته، ماذا يقصد؟

فقال لي، إنه لا يقصد شيئا.

وكنت لا أنوي مناقشته في السياسة أو في سيرة جمال عبد الناصر بطبيعة الحال، فقد كنت أعرف رأيه في سيرته، وكل ما كان يشغلني هو أيقونتي وعيناها الواسعتان الشاخصتان. فغادرته وأنا لا أحس براحة لقوله.

وذهبت إلى صديق لي يعمل بالتدريس ورويت له القصة. فقال لي في دهشة حقيقية:

ـ عجيب أمرك يا مينا. ألم تقرأ التوراة.

قلت له، بلى.

قال لي:

ـ العين مرآة الجسد.

وراقني هذا القول «العين مرآة الجسد» وكأنني أسمعه لأول مرة في حياتي.

وسألته رأيه في إبراهيم فقال لي:

ـ هذا رجل قد ضل طريقه، فعمل بالسياسة بدلا من العلم. أنظر في عينيه، ماذا ترى؟! ترى النبوغ. العبقرية.

قلت له:

ـ هذا رأي معرض مرجعه الخلافات المذهبية. وأن عيني إبراهيم لا تعبران عن شيء مطلقا، وأن قدراته كلها في لسانه.

فقال لي:

ـ هذه حماقة يا مينا. فالعين مرآة الجسد.

وافترقنا. وقلت لنفسي، إذا أصاب إبراهيم في قوله، بأن

لعين ليست مرآة الشيء، فإني من الخاسرين، أما إذا صدق معي قول التوراة، فربما أظفر بها.
وسارت الأيام والأسابيع والشهور حثيثة ولم تفصح عيناها عن شيء محدد. وعدت إلى صديقي سلامة أسأله المشورة، روى لي شيئا عن تجاربه العاطفية. وعجبت من أمري. فقد كنت لبلاهتي لا أشغل بالي به مطلقا - رغم صداقتنا الحميمة - وأظنه وقد بلغ الخمسين من عمره زاهدا في الزواج. وأيقنت منذ ذلك الحين أن العين ليست مرآة الشيء، فعينا صديقي سلامة كانتا دائما فرحتين، فيهما لمعة، وفيهما بهجة.
والآن وقد فرغ الحب، وقد عادت لي حياتي فلا بد من البحث عن الحقيقة، أما الأيقونة أو زهرة الأركاديا، فاسمها لن أعلنه إلى حين زواجها. وعندئذ سوف تتكفل هي بانكار كل شيء.
قلت لها، ذات مرة، لندع هذه الأمور
لكنها رفضت قولي، وقالت، إنها إذا تزوجت اختارت عجوزا ثريا. وربما صدق سلامة في قوله، إن العين مرآة الجسد، فقد كان في عينيها بريق ما، كأنها كانت تسعى نحو نهاية محتومة.
ولكن الحب مفسدة، وأعمى القلب من يحب امرأة واسعة العينين. وقد كنت أنا هذا الرجل.
ذات مرة، سألت صديقا لي يعمل بالقضاء، هل يرى شيئا في عين المتهم؟
فقال لي إنه في عمله دائما يهتم بالوقائع المادية فقط، وأن رجال الأمن يهتمون في المراحل الأولى من التحقيقات بمتابعة عيني المتهم واتجاهات نظراته وحركة يديه، أما الوجوه فليست لها قيمة كبرى لديهم وكنا في المقهى نطلق على صديقي هذا صفة نابية - رغم ذكائه وتفوقه - ونصفه بأنه رجل خفيف العقل.
وكنت أحدثه عن الفن القبطي والنظرة الشاخصة إلى أعلى، والوجوه العذبة، والإضاءة الداخلية. فيقول لي ساخرا:
- هذه أوهام. فالوجوه ليست عذبة. ولاتوجد إضاءة داخلية وأخرى خارجية، وأن الأمر كله يتعلق بحب امرأة ما، وسوف يبقى الحب لفترة ثم يمض كما مضت الأيام السابقة. وكان خفيف العقل مصيبا في قوله، فالأسى لا يعرفه غير صاحبه
وعندما أتذكر الآن ما حدث، وأعود إلى أقوال أصدقائي، أجد واحدا منهم كان صريحا معي للغاية، وقاسيا معي قسوته على نفسه، فقد قال لي عدة مرات:
- لا تضع اصبعك تحت ضرس امرأة يا مينا
وقال لي صديقي صدقي أيضا:
- هذه الفتاة لا تحبك. وإذا أحبتك لن تتزوجك.
وكنت أعارضه فيبتسم ويقول لي ضاحكا، سترى.
وهاهي نبوءته قد تحققت.
وهاهي قد سعت لتحقيق شيء ما.
وسألته رأيه في الاتصال بها بعد إعلان خطوبتها، فحذرني من مغبة ذلك، وطلب مني الابتعاد عنها كلية، ونسيان الأمر برمته
قلت له، ربما تخجل من فعلتها
فأجابني في سخرية قائلا:
- أنت واهم. إنهن يذهبن إلى السينما، ويتأثرن بفراق البطل، وتدمع أعينهن طويلا، ولكنهن عند الزواج يقررن شيئا آخر.
قلت له في سذاجة متبسما، وبعد الزواج؟
قال لي ضاحكا
- يفعلن أيضا شيئا آخر.
وصدقي علم النفس هو مجال تخصصه، وهو سر بروده أيضا. وعندما كنت أسأله الرأي في مشكلة ما، كان يفاجئني دائما برأي لا أتوقعه، ثم تثبت لي الأيام فيما بعد صحته. ولكنني كنت مدفوعا إليها، ففي ملمس قدميها أحس بنعومة الرحم. وكنت أطلب منها أن تحملني في داخلها وأن تجعلني أعشش في رأسها، فتقول لي، أمجنون أنت؟!

فأقول لهـا، نعم.
العين مرآة الجسـد،
أرقني هذا القول كثيرا دون جدوى. وعندما أرجع بذاكرتي إلى عدة سنوات مضت، أرى أن اتسـاع عينيهـا لم يكن هو سر اندفاعي نحوها، وأن رؤيتي لهـا كأيقونة لم تتم عند بداية تعارفنـا، بل جـاءت في فترة لاحقة، وبطريقـة عفوية وبدون قصد مني. وأن سر إعجـابي بهـا في البداية كـان مرجعه جمـال كتفيهـا. فقد كنت أحيطهمـا بيدي، وتسألني رأيي في النسـاء ذوات الصـدر البـارز، فـأقول لهـا إنني لا أحب ضروع الأبقـار، فتبتسم راضيـة.
وعندمـا افترقنا في آخر لقاء لنـا، ودعتني دون أن تحدق في وجهي. وكانت تحمل لفافة كبيرة في يدها، وعندما طلبت حمل اللفافة عنهـا، رفضت.
والآن وبعد سنة كاملة، في مقدوري أن أعرف مـاذا كانت تخفي في داخل اللفـافة. فقد كانت تسير بجواري بينمـا هي تحمل في يدهـا فستـان الزفاف. وهذا ما صرحت به لصديقة لهـا فيمـا بعد.
وقلت لسلامة، مالي قد أصبحت غبيا إلى هذا الحـد.
فقال لي، دعهـا. فسوف تندم على فعلتهـا.
وحدثني طويلا عن شقة صغيرة في حلوان، دفع من أجل الحصول عليهـا كل مـا يملكه. وسألته، هل تصلح هـذه الشقة للزواج.
فقـال لي، كلا.
وكنت قد فقدت الأمل في العثور على شقة مناسبة لي، فاستمعت إليه، دون اهتمـام.
وعندما سألته، هل العين مرآة الجســد؟
قـال لي في إصرار، نعم.
وكـان خائفا من الموت كعـادته، وأخرج من جيبه فجأة عدة قصاصات من الصحف، وأخذ يقرأهـا. وكلها تتعلق بحوادث تصـادم القطارات، في سيبريا وكينيا ويوغوسلافيا والقـاهرة.
وقرأت هذه القصاصات وضحكت. ونظرت في عينيه، فوجدته خائفا. وقلت له، إن آلاف البشر يذهبون ويجيئون يوميا إلى حلوان بالقطارات فلم يصدقني.
وقلت له ونحن نحتسي البيرة، إن صدقي يرى أن بعض النسـاء يفضلن العجائز. فقال لي، إنه رجل أحمق، وزعم أن عيني صدقي تشبهـان عيني السمك الميت في لونهما وشكلهما. وقـال لي أيضـا، إن تبلد الإحساس الذي يتميز به صدقي، يتميز به كل أهل قريته، فدون قرى الصعيد بأكمله، تتميز رجـال هذه القرية ببلادة الحس، ونساؤهم يتمتعن بحرية قل أن تتمتع بهـا امرأة في صعيد مصر.
ووافقته على رأيه. وقلت لنفسي حقيقة: العين مرآة الجسد، ففي عينيه جحوظ يشبه جحوظ عيني السمك الميت، وعندما يتكلم يتكلم في رتـابة.
وعندما أعود الآن إلى أوراقي. وأتذكر الطريقة التي حدثني بهـا صدقي عن حماقاتي وطيشي، أدرك ما حدث. ففي ذات صبـاح وجد صدقي منتحرا في غرفته.

نعيم عطيه

العـين العـاشقة

أجيـال الفن التصويري الحديث فى مصر

القاهرة ١٩٧٦ (الهيئة المصرية العامة للكتاب)

يقول المؤلف في المقدمة: «إن الكلمة التي تكتب عن الفن التشكيلي ذات أثر فعال في ذيوع هذا الفن وعلى مسار حركته أيضا»، فالفن التشكيلي يحتاج أيضا الى الكلمة التي ترفعه الى مستوى الوعي العام، وتجعله جزءاً من الحركة الثقافية والفكرية عامة. ويمكن أن نضيف: في البداية كان العمل الفني، ثم كانت «العين العاشقة». فالعمل الفني يوجد القدرة على تذوق الفن ويوجد الحاجة الى الجماليات، كما أن القدرة على التذوق و «العين العاشقة» تفتحتان بدورهما المجال أمام الخلق الفني والإنتاج لاشباع هذه الحاجات. بمعنى آخر أن التذوق ليس فقط من باب «الاستهلاك» أو المتعة السلبية وإنما أيضا من أسباب الإبداع، ومقدار حظ الفن من الاستيعاب هو جزء لا يتجزأ من تاريخ الفن. ولا شك أن الفنون التشكيلية بحاجة الى الذيوع والى الكلمة التي تعبر عنها وتقربها الى الفهم.

يقدم الدكتور نعيم عطية سبعة من الرسامين المصريين يمثلون «أجيال» الفن التصويري المعاصر في مصر، وهؤلاء هم: راغب عياد (من مواليد ١٨٩٣)، وسيف وانلي (من مواليد ١٩٠٨)، وفؤاد كامل (١٩١٩ - ١٩٧٣)، وصلاح طاهر (من مواليد ١٩١٢)، وحامد ندا (من مواليد ١٩٢٤) وجاذبية سري، ومصطفى احمد (من مواليد ١٩٣٠). ويقول المؤلف عن اختياره لهؤلاء الفنانين: «انه اختيار موضوعي ولا شك، ولكنه أيضا مدعم بمبررات ذاتية لا تقلل شيئا مما انتهت اليه هذه الصفحات من آراء تقيمية بصدد هؤلاء المصورين السبعة ومكانتهم الوطيدة في حركتنا الفنية المعاصرة.»

لا يضع الدكتور نعيم عطية أمام القارىء بحثا اكاديميا في فن التصوير المصري المعاصر، وإنما يقدم فصولا روائية عن قصة هذا الفن وعن حياة بعض «ابطاله»، **فتأصيل** الفن الحديث من اللاشيء تقريبا لا يخلو من لمحة البطولة. وعموما يعرفنا المؤلف بهؤلاء الفنانين من خلال أساليبهم ومراحل تطورهم ومن خلال حياتهم وكتاباتهم وحواره معهم.

طريق راغب عياد هو طريق اكتشاف «الحياة الشعبية»، فراغب عياد هو «سيد درويش التصوير المصري الحديث» وهو في رأي المؤلف «أول التعبيريين» في مصر. على أن استخدام المؤلف لمفهوم «التعبيرية» يعوزه الوضوح والتحديد، فهو يقول. «وحتى يدرك القارىء العادي قيمة التعبيرية وأهميتها التاريخية يكفي أن يعرف أن «التعبيرية» قد انطوت على «شحنة انسانية أكبر» من مجرد الاكاديمية والانطباعية . . . فهي أولت المضمون اهتماما أكبر من الصنعة والشكل . . . وازدادت التصاقا بأوحال الحياة اليومية مؤثرة اياها على حرير الصالونات المطرز وعلى بروتوكولات الحاشية ومراسمها . . .» (ص ٢٠) ثم يقول في مكان آخر: «فالتعبيرية بحسب مفهومها اعلاء لدوافع الاحساس والفكر على املاءات الشكل . . . بحيث يكون الفنان الحق هو من يكون لديه

شيء يعتمل في أعماقه يريد أن يقوله . . . صيحة . . . صرخة . . . احتجاج» (ص ٢٥) ويلمس الكاتب في الواقع في جميع هذه العبارات ملامح من «التعبيرية»، ولكن من العسير أن نصف التعبيرية على وجه العموم بانها «ازدادت التصاقا بأوحال الحياة اليومية»، والاصح أن رافدا منها اتصف بالرديكالية في رغبته في التغيير وفي اعادة تشكيل الواقع، في حين نرى رافدا آخر ينسحب الى الداخل، الى عالم العقل والنفس والروح ملتمسا هناك النجاة والمعنى، على أن ما يجمع بين هذين الرافدين وما يميز التعبيرية عامة هو فورة التعبير واندفاعه الى أقصى درجات التكثيف والتضخيم، ومن ثم كان الشكل عرضة للتفجير، ولكن مشكلة التعبيرية انا نصادفها في صورة مختلطة متفاوتة، وعلينا أن نحدد صورتها ومضمونها باستمرار، خاصة وانها - لاسباب تراثية وحضارية ووجدانية - قد التقت بميول الكثير من الأدباء والفنانين في العالم العربي.

أما الفنان السكندري الشهير سيف وانلي فنتعرف عليه من خلال قصة حياته كما صورها الروائي مير عامر في روايته «عناق الأزرق والأخضر»، ومن خلال رحلته بين مختلف أساليب الفن المعاصر. «ان سيف وانلي بلا شك واحد من رواد «المعاصرة» في فننا المصري»، تنقل بين المدارس الفنية المختلفة دون أن يفقد شخصيته وذاتيته، فهو كجميع رواد «المعاصرة» في العالم العربي لا يكاد يتوقف عند «تجربة» من التجارب (مثله في ذلك مثل توفيق الحكيم أو حسين فوزي).

في شخصية فؤاد كامل نصادف حقبة كاملة من تاريخ مصر تموج بالقلق والتطلع الى آفاق الحرية والبحث عن الشخصية الذاتية في هذا العالم الحديث. الفن عند فؤاد كامل «هو عملية خلق متميزة عن العالم المرئي في ذاته» (ص ٥٥) فنحن ازاء فنان يبحث عن المجهول والمطلق واللانهائي، وطريقه هو طريق الحدس والمغامرة الداخلية. ووسيلته التجريد الدرامي والانفعال والتلقائية في التعبير.

الفصل الرابع عن صلاح طاهر، وهنا نصادف امتع واغنى صفحات الكتاب في حديث المؤلف مع صلاح طاهر (ص ١٠٠ - ١١٨). إن كلمات الفنان لا تلقي الضوء على فنه التجريدي التشكيلي الموسيقي فحسب وإنما أيضا على فن الرسم الحديث وعلى منبع هذا الفن كحاجة أولية، حسية وروحية في نفس الوقت (يقول صلاح طاهر: «اني أشعر أثناء التصوير بحاجة ملحة الى التحرر الجثماني إذ تعطيني عملية التصوير شعورا كاملا بالانطلاق والتحرر من جميع القيود غير الفنية حتى أفرغ الى املاءات الحس الفني، واني اشعر بالتصوير كضرورة دافعة للحياة . . . .»).

الفصل الخامس عن «الموضوع الشعبي» في الفن المصري الحديث كما صوره حامد ندا، والسادس عن «الالتزام الاجتماعي» في لوحات جاذبية سري، والسابع والأخير عن رحلة الفنان مصطفى محمد الى عالم «الشموس المطفئة» والى تصوير الإنسان «الباحث» و «العامل» في عزلته الكونية وفي تساؤلاته اللانهائية وفي تأزمه الشامل وبشكل ما يصور هذا الانتقال من «الموضوع الشعبي» الى «الالتزام الاجتماعي» ثم الى «الإنسان في قمة تأزمه الشامل» تراكما تاريخيا وحضاريا ونفسيا.

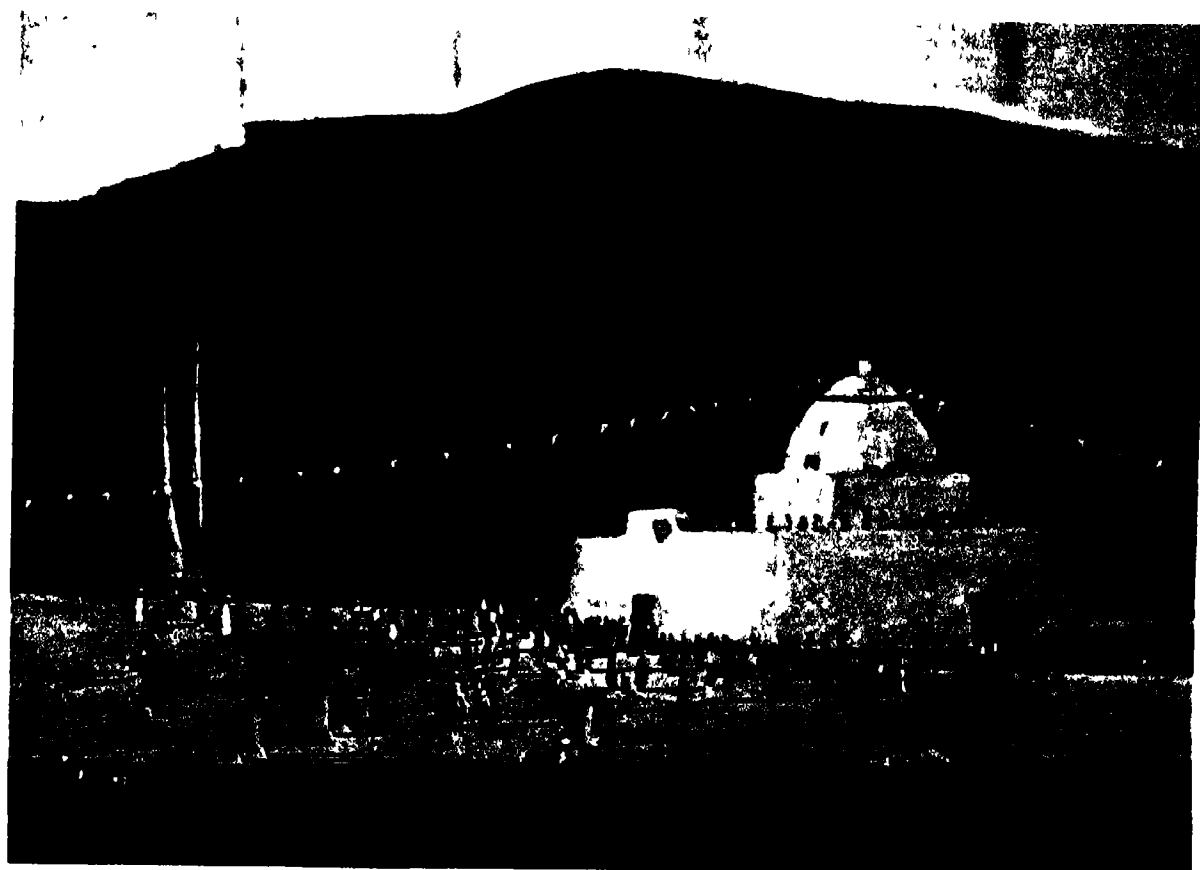
يعتبر حامد ندا من رواد «الموضوع الشعبي»، وكان له أثر واضح على جيل الفنانين الذين اتجهوا إلى اكتشاف «البيئة الشعبية». ولكن حامد ندا لا يسجل هذه البيئة، وإنما «يغربها» أو يراها في غرابتها، سواء عن طريق تشكيلها في أوضاع سكونية ثابتة أو بواسطة تحويرها إلى علاقات انسيابية فيها الكثير من الشاعرية، وتتراوح بين التعبيرية والرمزية. وفي لوحاته إشارات أو إشعارات من الفن الفرعوني والفن الزنجي.

اتجهت جاذبية سري أيضا وجهة شعبية، ولكن الموضوع الشعبي في لوحاتها - على خلاف حامد ندا في مراحله المتقدمة - ليس مجرد مادة تشكيلية تعبيرية، وإنما يطوي مضمونا اجتماعيا فيه الكثير من الحركة والحماس، وأحيانا فيه

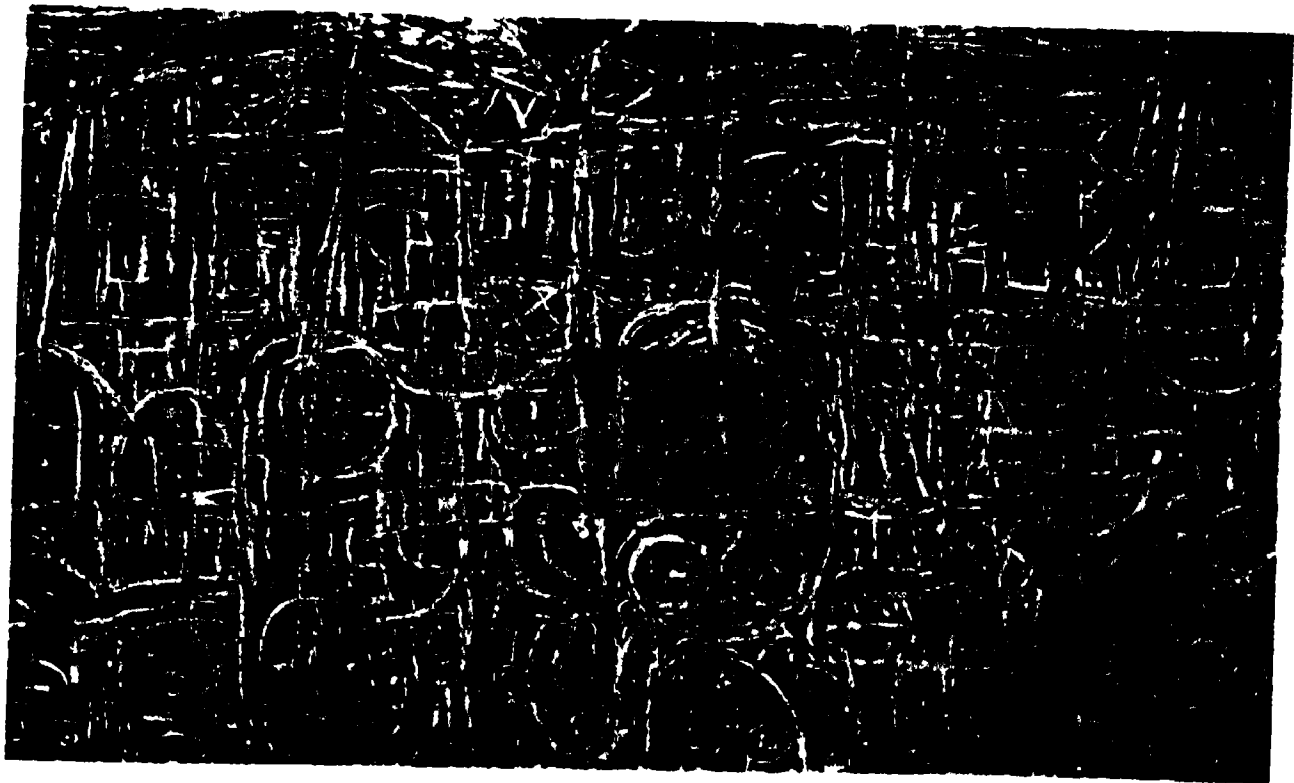
راغب عياد ، قهوة في اسوان ، زيت على قماش ، ١٩٣٣ ، متحف الفن الحديث بالدقي ، تصوير صبحي الشاروني

الكثير من الإصرار والضراوة والعنف . وفي مراحل تـالية (في مرحلة «البيوت» و«المدينة») يتخلص هذا الانفعال الاجتماعي من ملامحه المباشرة ، ويرتفع إلى التعبير عن الإحساس « بالهلع من حياة المدينة الاسمنتية » (ص ١٦٦) . وفي قمة هذا التأزم الشامل ، تكتشف حـادية سري أيضا المنظر الطبيعي . وترجع الفنانة اكتشافها الطبيعة (كما نرى في لوحها التي تصور الصحراء والجبال والبحر الأحمر) إلى رحلة قـامت بهـا عام ١٩٦٥ إلى كاليفورنيا . وتقول إنهـا « لم تشعر بالطبيعة إلا منذ رحلتهـا تلك . فقد كانت من قبل مشدودة البصر إلى الناس في بلادها » (ص ١٥٨) فالرؤية الحسية لهـا أيضا شروطها ، بل إن الرؤية وأبعادها هي جزء من التراث ، قد يقف هذا التراث عند حدود بعينها وقد يتشكل ويتطور بتراكم الخبرات والمواجهات الجديدة . أمـا مصطفى أحمد فإنه ينتقل بنـا إلى عـالم شبحي ضبـابي ، يتركب من تكوينات وكتل غامضة ومن شخوص و مجموعات محجبة . وهو عالم شديد الإيحاء ، ويتميز بألوانه القاتمة والشاحبة . ويبدو وكأن التجريد في لوح مصطفى أحمد يجرد الإنسـان من زمنه التاريخي ويتركه في « شجنه الأبدي » (ص ١٧٩) .

بعد هذه الفصول مع « العين العاشقة » ، نكون قد تعرفنا على جانب هـام من التاريخ الاجتماعي المصري الحديث ، ونكون قد ازددنـا دربة على الرؤية .

راغب عياد ، رقص الخيل ، احبار ملونة على ورق ، ١٩٦٥ ، تصوير صبحي الشاروني

سيف وانلي ، البوية القديمة ، مولد سيدي الحجر ، زيت على قماش ، تصوير
صبحي الشاروني

فؤاد كامل ، بدون عنوان ، عجائن ملدنة على سيلوتكس ، ١٩٦٩ ، متحف الفن الحديث بالقاهرة

صلاح طاهر ، الجماعه

جاذبية سرى ، من مرحلة البيوت

صلاح طاهر ، القبلة ، ١٩٦٤ ، متحف الفن الحديث بالقاهرة

حامد ندا ، «وحماها الغزلان» ، ١٩٧٤

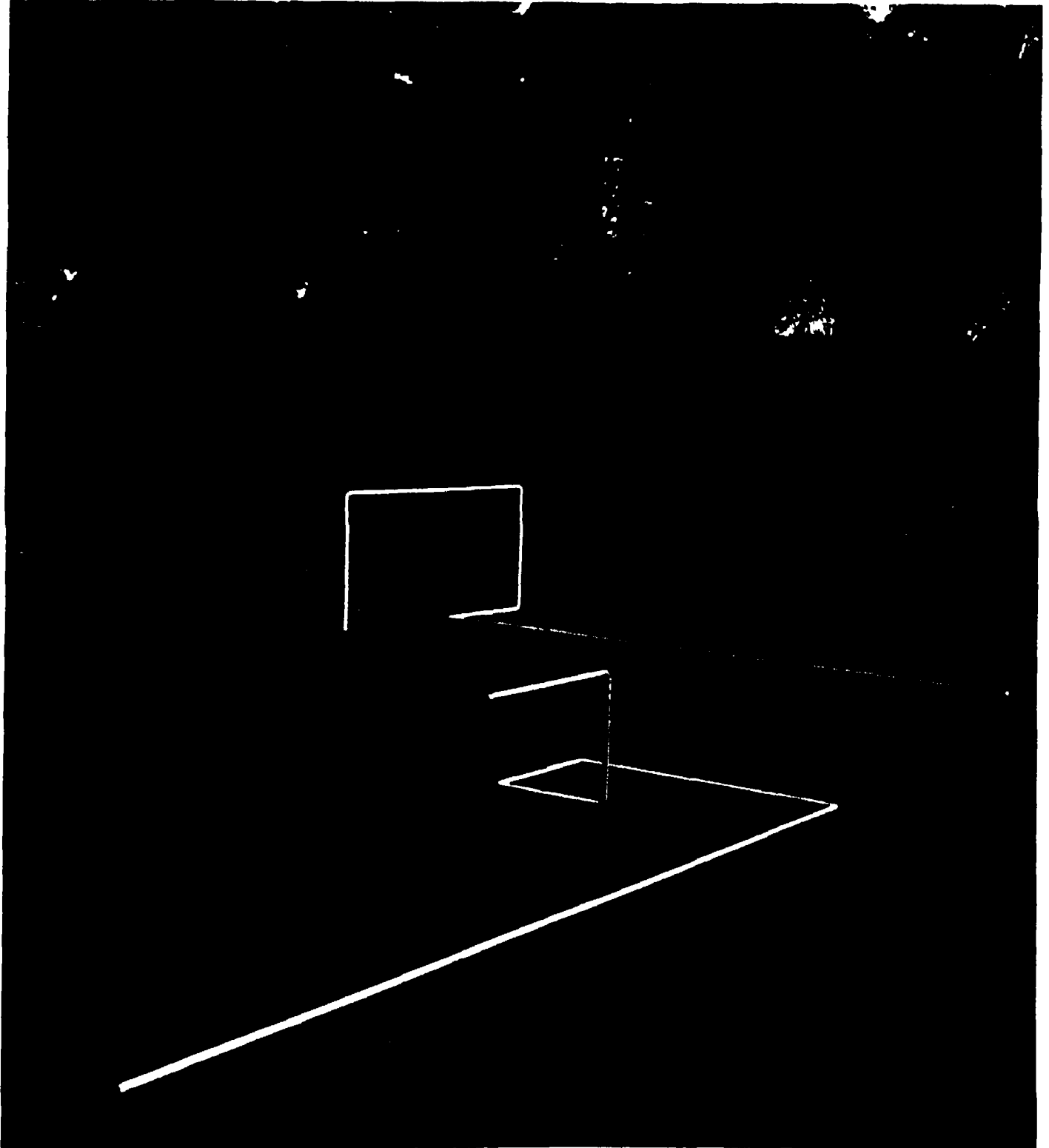
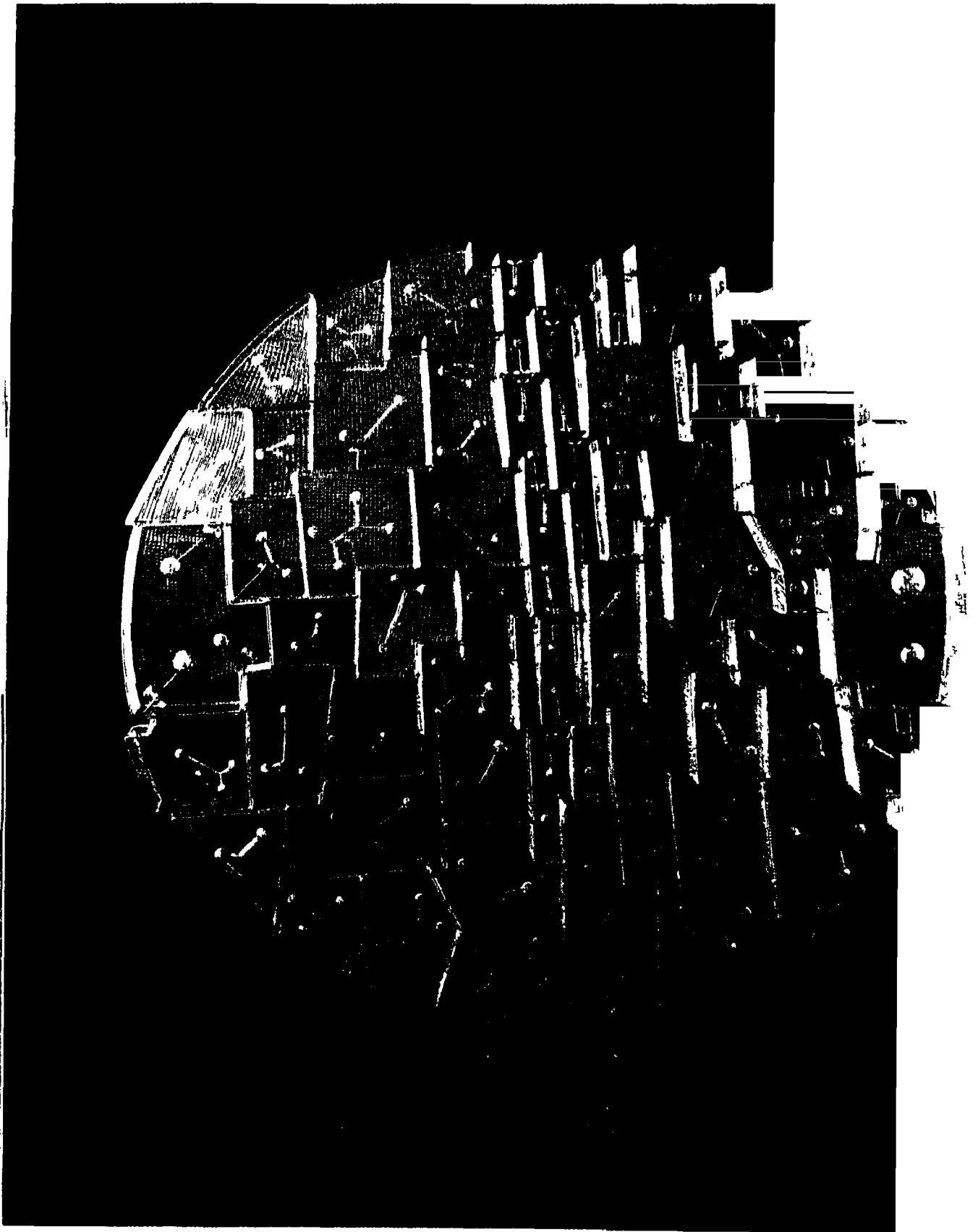
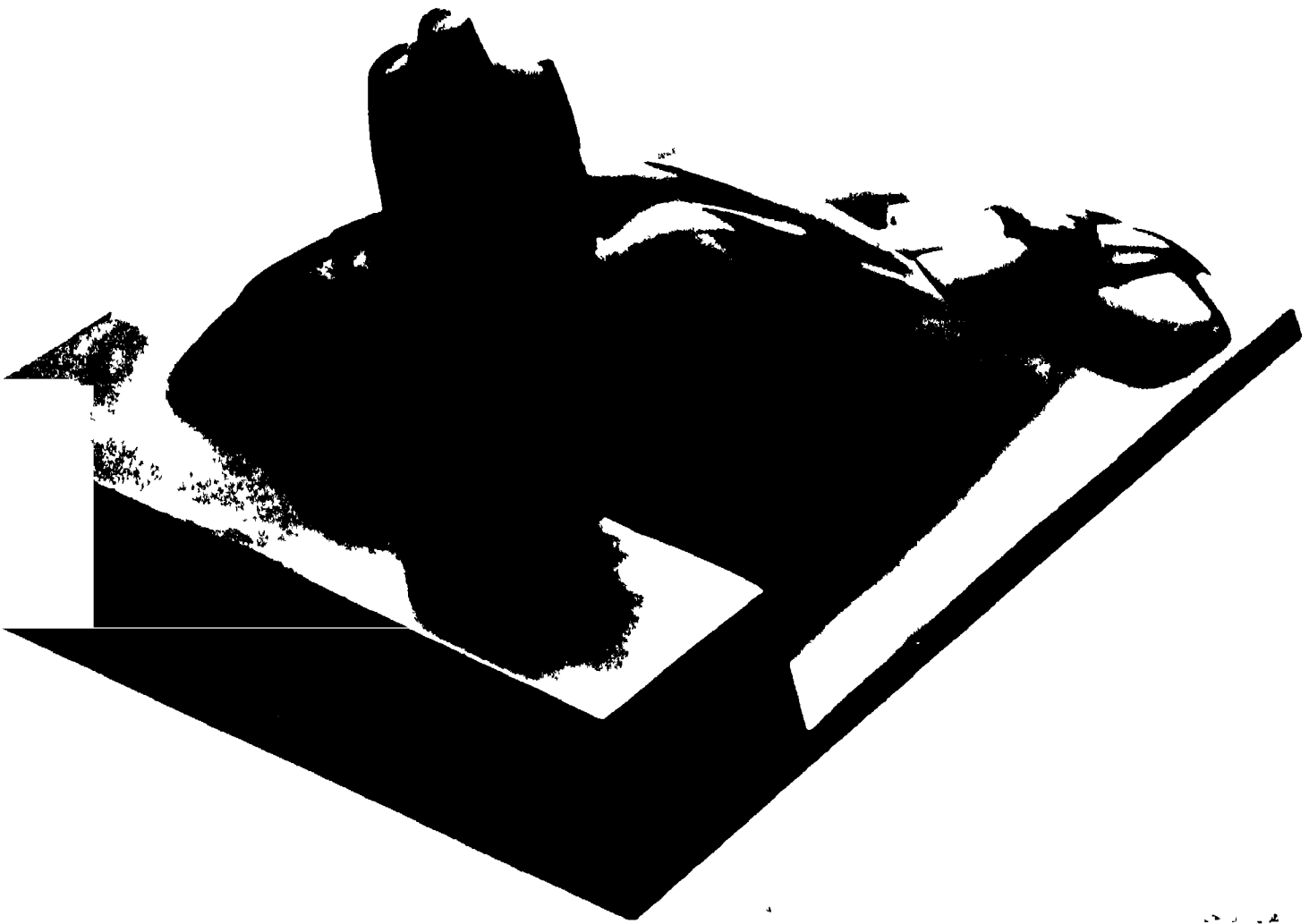
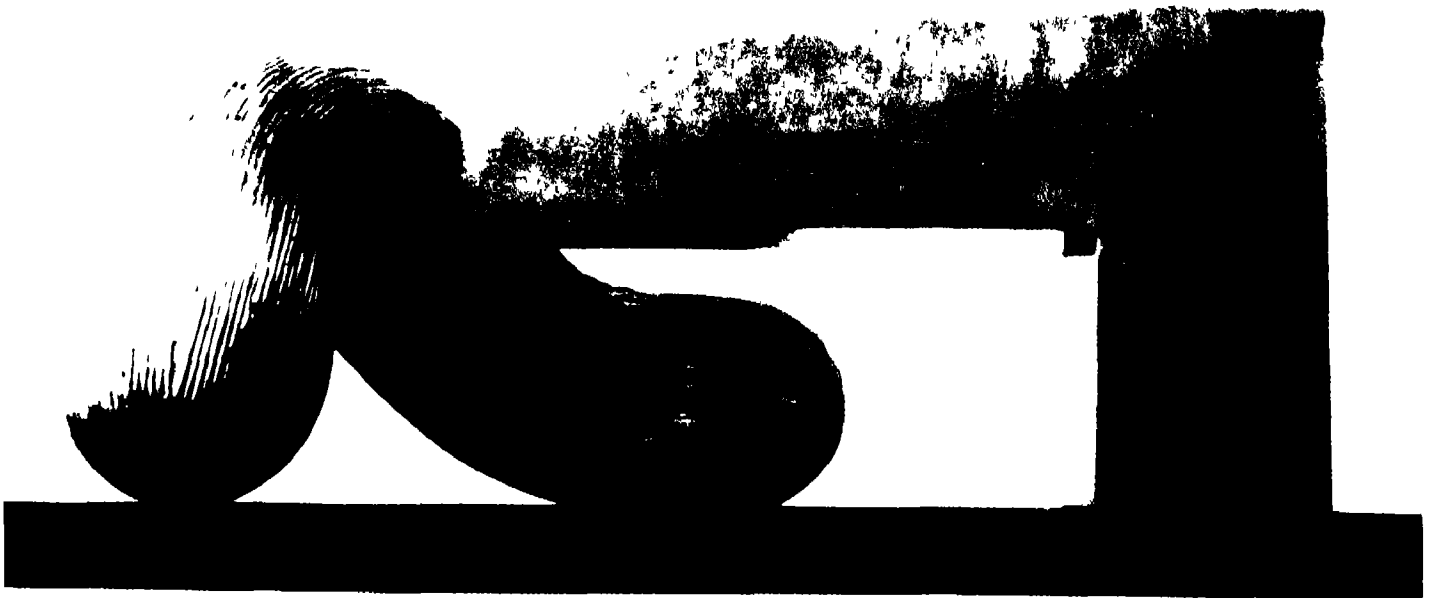
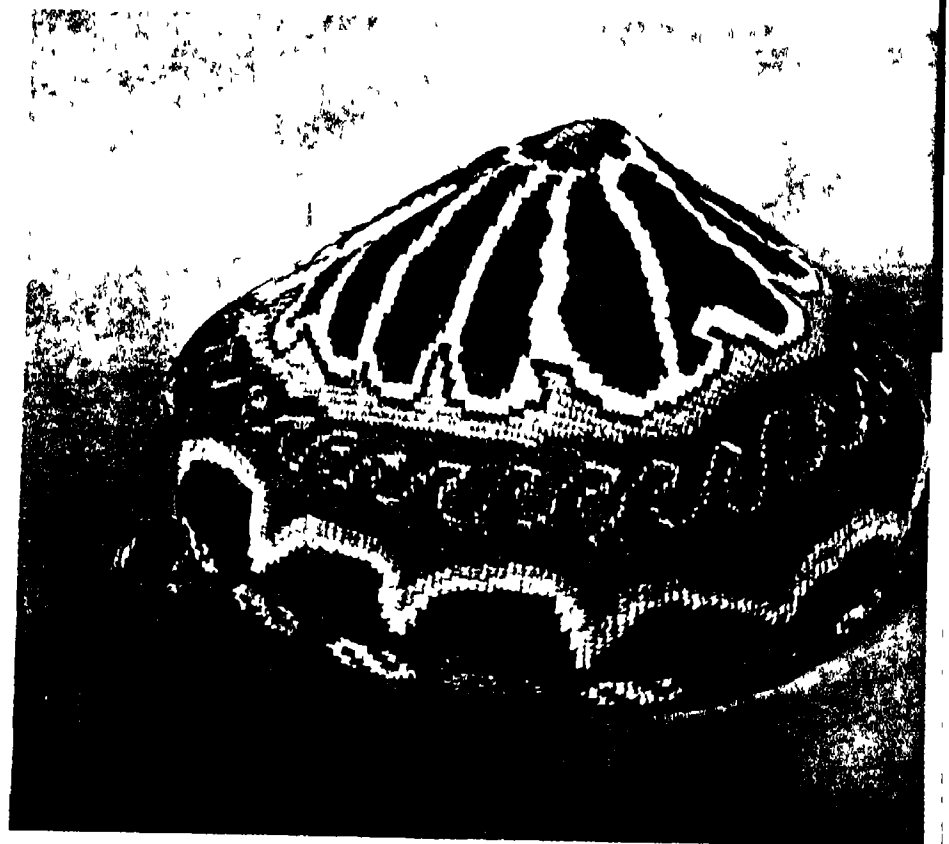
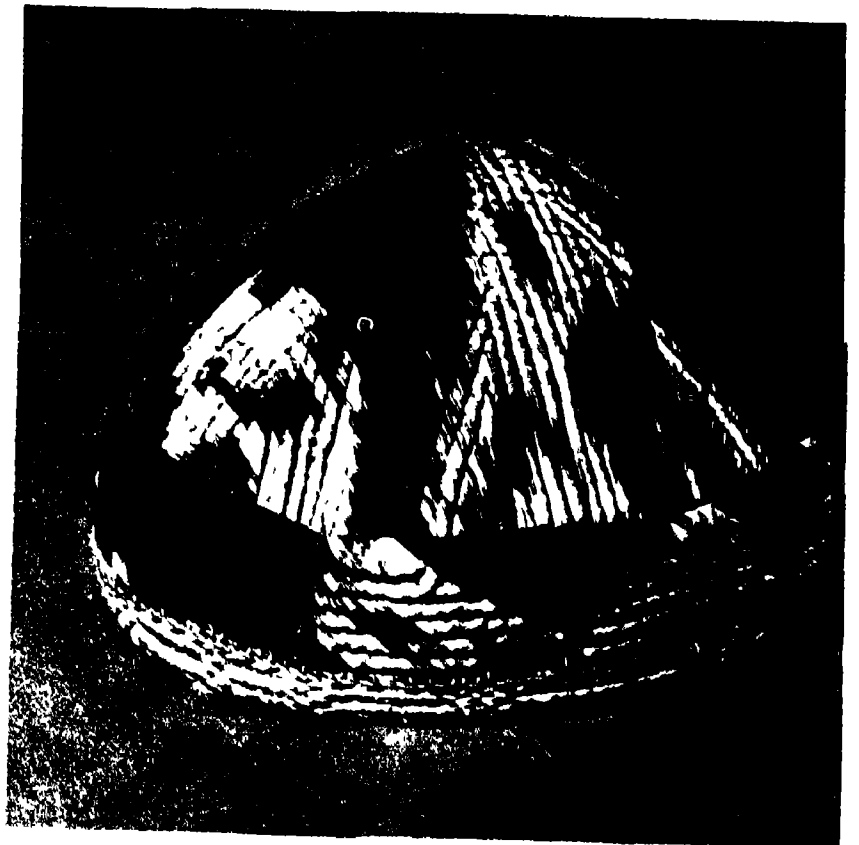
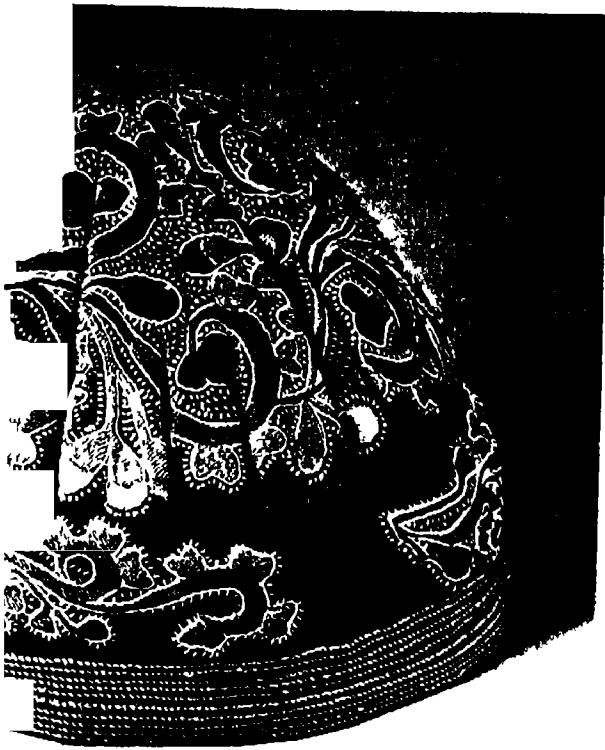
فن النحت الألماني المعاصر

جنتر هيزه ، نوربرت كريكه ، هانز ناجل ، مـاتشينسكى دينجهوف ،
رينر كريستر ، هده بيل ، بول ديركس ، مارينه لوديكه

نوربرت كريكه ، [illegible]

حسر هيره . بدا العالم ١٩٧٨

هنده اپریل ۱۹۷۲

ما رسه لودیکه ، ۱۹۶۷

»Gedichte aus Deutschland, ein türkisches Märchen«

Aus dem Türkischen von Gisela Kraft · Claassen Verlag, Düsseldorf 1978

Aras, jeden Abend kommst du so
wie eine müde Pappel
von der Arbeit.
Deine hängenden Bartzipfel
zwei Untergrundkämpfer
in stummer Revolution.

Du Reicher von gestern,
dem seine Piratenschiffe
abhanden kamen,
du Dichter,
ich schau dir aufs Maul
und schreibe ...

Rehabilitation

Wenn ich in der Nacht nicht schlafen kann,
wenn Straßenlaternen, weißglühende Schmetterlinge,
in meinem Zimmer durcheinanderfliegen wie schlechte Gedichtzeilen,
wenn tags zwar weder Wolken am Himmel waren
noch der Typ in der Pizzeria, der die Kellner herumkommandiert,
mich nervös gemacht hat,
wenn der Herr Bundeskanzler mich aufsuchte, mit ungekämmten Haaren,
mir die Hand schüttelte und ich ihm meine Krawatte lieh,
wenn wir uns zusammen der Kamera stellten,
wenn ich von Langeweile getrieben die Stellung wechselte,
wenn ich – verdammte Finsternis – mein Zimmer nahm, wegtrug
und am Ufer eines sonnigen Tages aufstellte,
wenn ein Spion in geheimer Sache vor mir auf den Knien lag,
Grund und Ausgeburt allen Übels,
der mir die Listen gewisser Leute aushändigte
mit Decknamen, versteht sich,
und mir anheimgab, Rache zu nehmen,
wenn ich ihm verzieh, die anderen aber
mit einem Gedicht ans Licht der Geschichte zog und beschimpfte,
wenn alles das in kindlicher Weise erledigt ist
und auch für einen solchen Tag schließlich der Abend kommt,
wenn ich, wie ich sagte, nicht schlafen kann:
dann setze ich mich, zerreiße, was ich jemals geschrieben habe
und spreche
mich
und auch meinen Tag
frei.

Teufelsberg im Jahre 2039 *(fur Helma Sanders)*

Dieser Hügel bleibt.
Die Sträucher ringsum
werden vielleicht wuchern, vielleicht
vertrocknen sie alle,
auch wenn es ein nackter Hang wäre,
er bleibt.
Diese zerbrochenen Teller,
Glasscherben mit Kalkrändern, Emaillestücke
und Spinnennetzantennen werden die Funde
neugieriger Wissenschaftler sein,
Überreste aus der Berliner Leidensgeschichte
im 20. Jahrhundert.

Auch die Ideen,
Auskünfte,
Wörter meiner Gedichte,
auch sie.

Im Jahre 2039 werde ich 100 sein.
Dort, wo im Namen des Staatsmonopols die Technik
den Menschen vernichtete,
ein wenig still, ein wenig alt, ein wenig verwundert,
werde ich sein,
über mir ein paar dürre Zweige
und Sand, den eine liebe
Hand warf.

مـراجعات الكتـب

Kultur der Nationen. Geistige Länderkunde Iran Persien von Christoph von Imhoff. Illustriert Glock und Lutz Verlag, Heroldsberg, 1977

« حضـارة الأمم »، « في الطوغرافية الثقـافية »، « إيران » تحت هذا العنوان يجب أن نقرأ الكتـاب التـالي، فهو لا يدرس الحضـارة الفـارسية بالمعنى البسيط وإنمـا يدرس حضـارة فـارس في إطـار الحضـارات الكبرى.

ويقول المؤلف في المقدمة:

« تقدم مؤلفات التـاريخ الأوروبي الحضـارة الإعريقية والرومـانية القديمة على أنهـا المصدر الرئيسي لمـاضينـا. وتعتبر الأساس الدي قـامت عليه حضارتنا الغربية. ومع بداية القرن التـاسع عشر، بعد أن بدأ المغـامرون والبـاحثون والعلماء وغيرهم كشف النقـاب عن إيران وعن الشرق الأدني، تغيرت صورة التـاريخ الأوروبي، على أن هدا التغيير قـد اقتصر طويلا على مؤرحي الفن والحضـارة. ومند بداية القرن العشرين نعلم جيدا أن إيران والحضارات المجاورة السابقة قد ساهمت مسـاهمة كبيرة في صيـاغة صورة عالمنـا الحـاضر، ولكن هذه المعرفة تجد طريقهـا ببطء شديد إلى كتب التـاريخ وإلى الكتب المدرسية ».

وهدف المؤلف هو تصحيح الصورة الخـاطئة التي صاغت الوعي الزاتي والتاريخي في الغرب طويلا. ففهم الذات يحتاج إلى فهم الغير والبحث عن نقط اللقـاء ونقط الاختلاف، ثم النطر إلى التـاريخ في مجراه المتغير. وكتـاب (ايمهوف) مصاغ بحيث يوجه القـارىء الأوروبي إلى استيعـاب المـادة التي يقدمها وتكوين حكمه فيهـا بالنظر إلى علاقتهـا بالمـاضي الـذاتي وبالحـاضر.

Werner Loges, Turkmenische Teppiche F Bruckmann Verlag, München, 1978

« السجـاد التركـاني » ـ يمتـاز السجـاد التركـاني بتعدد مصادره الفنية، فمن مصـادره مناطق الصحارى والبراري في وسط آسيـا والساحل الشرقي لبحيرة قزوين وواحات التركـان والقرى المطلة على نهر امودريـا وأيضا منحدرات جـبـال هندكوش.

ولا توجد حتى الآن دراسة متكـاملة عن هدا السجـاد، بل وممـا يلفت النظر أنه لم يحظ باهتمام كبـار الباحثين في هذا المجـال مثل فيلهلم فون بوده، وكورت اردمان، وارنست كوبل. وليس هنـاك ما يبرر هدا الإهمـال. ربمـا عبر قلة عدد منتجي هذا السجـاد.

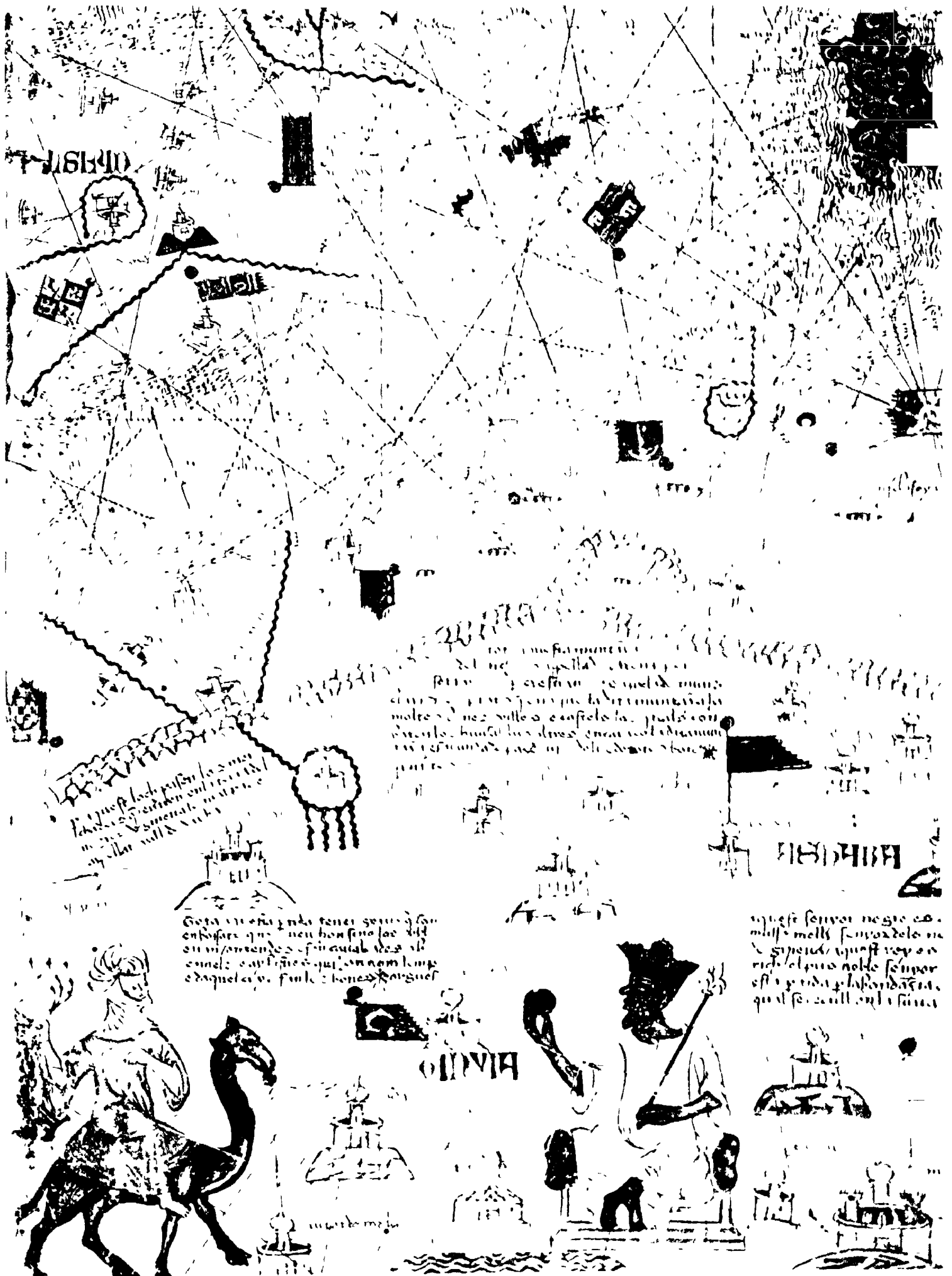
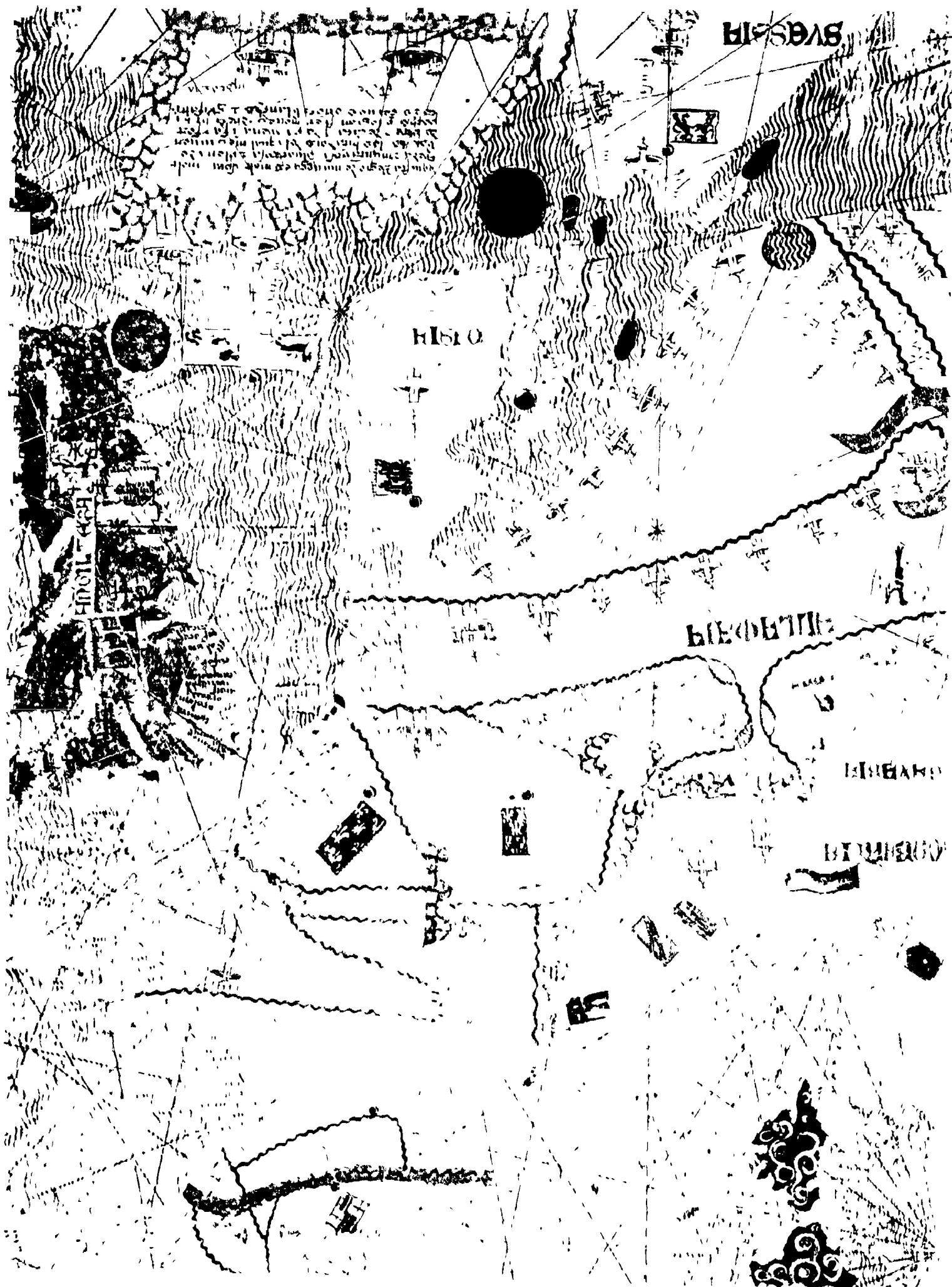
وليس هنـاك صعوبات في التعرف على هذا السجـاد التركـاني، فزخـارفه وألوانه وأسلوبه الفني تشير بوضوح إلى مصدره، وعـامة تمتـاز نمـاذجه برسومها المتعددة وزخارفهـا الفنية.

والمجلد الحـالي يغطي هذا النقص، ويمثل مرجعـا لا غنى عنه للهواة والدارسين

صور الصفحات ٩٠ و ٩١ و ٩٤ و ٩٥ لأجزاء من «أطلس العالم القشتالي» (نسبة الى منطقة قشتالة باسبانيا) الدى وضع عام ١٣٧٥. وتصور هده اللوح بعض نواحي أوروبا (حتى بريطانيا) وشمال افريقيا والشرق. وقد أصدر هدا الأطلس من جديد الأستاذ جورجس جروس جان عام ١٩٧٨ بدار نشر اورز جراف بريورح، مزوداً بتعليق وشروح، وثمن النسخة العادية ١٣٨٠ فرنك سويسري، والنسخة المغلفة بالجلد ١٥٦ فرنك سويسري، وعدد نسخ هده الطبعة ٧٩ نسخة

لاعادة نشر الأطلس استخدمت النسخة الأصلية الوحيدة المحفوظة بالمكتبة الوطنية بباريس. وهدا الأصل في حالة سيئة. ولا يسمح لرواد المكتبة بالاطلاع عليه

ويمكن من خلال «المرشد» الملحق بالأطلس أن نتعرف على نحو ٢٣٠٠ مكان على الأطلس وستطيع أن نتبين من الأطلس الكثير من المعلومات الخاصة بعلم الفلك والملاحة

ويعتبر هدا الأطلس وثيقة عظيمة تبين الصلات القديمة وطرق الاتصال بين الشرق والغرب في القرن الرابع عشر

ويشكل الجزء الثاني من الكتاب مرجعا متكاملا عن إيران، وهو بعنوان «بيانات وتواريخ عن إيران».
هكذا فنحن أمام مدخل تاريخي ومعجم علمي، وطابع الكتاب عامة هو النظرة التاريخية الثاقبة، لا مجرد تقديم بيانات مسطحة كتلك التي ألفناها أخيراً في كتب الإرشاد السياحي التي تغمر الأسواق.

Roland Rainer, Anonymes Bauen im Iran. Stadtplanungsabteilung der N.I.S.C. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1977

«الأبنية المجهولة الأصل في إيران» ـ أشرف على هذا الكتاب رولاند رينر الأستاذ بأكاديمية الفنون بفينا، وقد سبق وأخرج مؤلفا مماثلا عن العمائر المجهولة الأصل في «شمال البورحد». وبديهي أن الجوانب الجمالية والفنية هي محور الجاذبية في هذه الأبنية. وقد ساهم عدد من تلاميذ الأستاذ راينر السابقين في التحضير لهذا المؤلف بثلاث لغات: الفارسية والألمانية والإنجليزية. ويحوي المجلد ١١٦ صورة ملونة و١٢٦ صورة أبيض أسود. وقد قام «الاتحاد الوطني الإيراني لصناعة الصلب» بتقديم العون المادي لهذا المشروع.

Henri Stierlin, Isfahan Spiegel des Paradieses Vorwort von Henry Corbin Atlantis Verlag, Zürich, 1977

«أصفهان، مرآة الجنة» عنوان هذا الكتاب، وهو مؤلف شامل عن أصفهان، التي ازدهرت قبيل نهاية القرن السادس عشر، وصارت في القرن السابع عشر من أشهر مراكز الحضارة الإسلامية في الشرق. كان للشاه عباس الكبير الفضل في تصميم مدينة أصفهان، وتتوسط المدينة ساحة الشاه، وتمتد بقصورها ومساجدها وحدائقها من هذا الميدان، وتشبه في ذلك شكل الجوسق.

يعرض هذا الكتاب بتفصيل كبير لجامع الشيخ لطف الله ومسجد الشاه، ومسجد الجمعة، ومدرسة السلطان حسين، وتلتف هذه الأبنية حول ميدان الشاه. وهي جميعا تمثل الفن الصفوي في إيران أفضل تمثيل، حيث ازدهر فن الهندسة المعمارية بوجه خاص.

ويبرز الكتاب معمار المسجد «كمرآة للجنة»، وتصميم المدينة المترامى كتعبير أيضا عن تصور الجنة. ويجمع الكتاب بين الصورة والتعليق في وحدة متكاملة، تقرب إلينا هذا العالم الديني الذي نشأت منه عمارة المساجد والمدن في العصر الصفوي، حيث كان الحكم في إيران ـ كما هو معروف ـ بيد أسرة ملكية شيعية.

ويقدم لهذا المؤلف هنري كوربين H. Corbin بدراسة رائعة بعنوان «المدن كرموز».

Dieter Brandenburg, Herat Eine timuridische Hauptstadt Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz, Österreich, 1977

«هراه، عاصمة الأسرة التيمورية» (١٣٧٠ ـ ١٥٠٢ م) ـ لهذا المؤلف قيمة كبيرة من حيث أنه يعيد تكوين مدينة هراه القديمة من المصادر التاريخية، ويصور علاقة الآثار والمخلفات الراهنة بالمدينة الأصلية في عصر ازدهارها. وقد برز الطراز الفني التيموري أولا بعد أن أصبحت هراه هي العاصمة في عصر «شاه رخ» ابن تيمورلنك.

ولا يكتفي المؤلف ديتر براندبورج بتقصي العمارة التيمورية وفروع الفن الأخرى في هراه والمؤثرات التي استفادت منها، وإنما يحاول أن يقدم لنا صورة شاملة عن الحياة الاجتماعية والثقافية في المدينة ومظاهرها المختلفة من شعر وتصوف وتاريخ.

Rémy Dor und Clas M. Naumann, Die Kirghisen des afghanischen Pamir. Mit 24 Farbtafeln, 24 Schwarz-Weiß-Tafeln, 2 Karten und mehreren Strichzeichnungen Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1978

يجتمع هنا مؤلفان، واحد من علماء اللغويات، والآخر من علماء الأحياء، وقد اشتركا سويا في هذه الدراسة الميدانية في

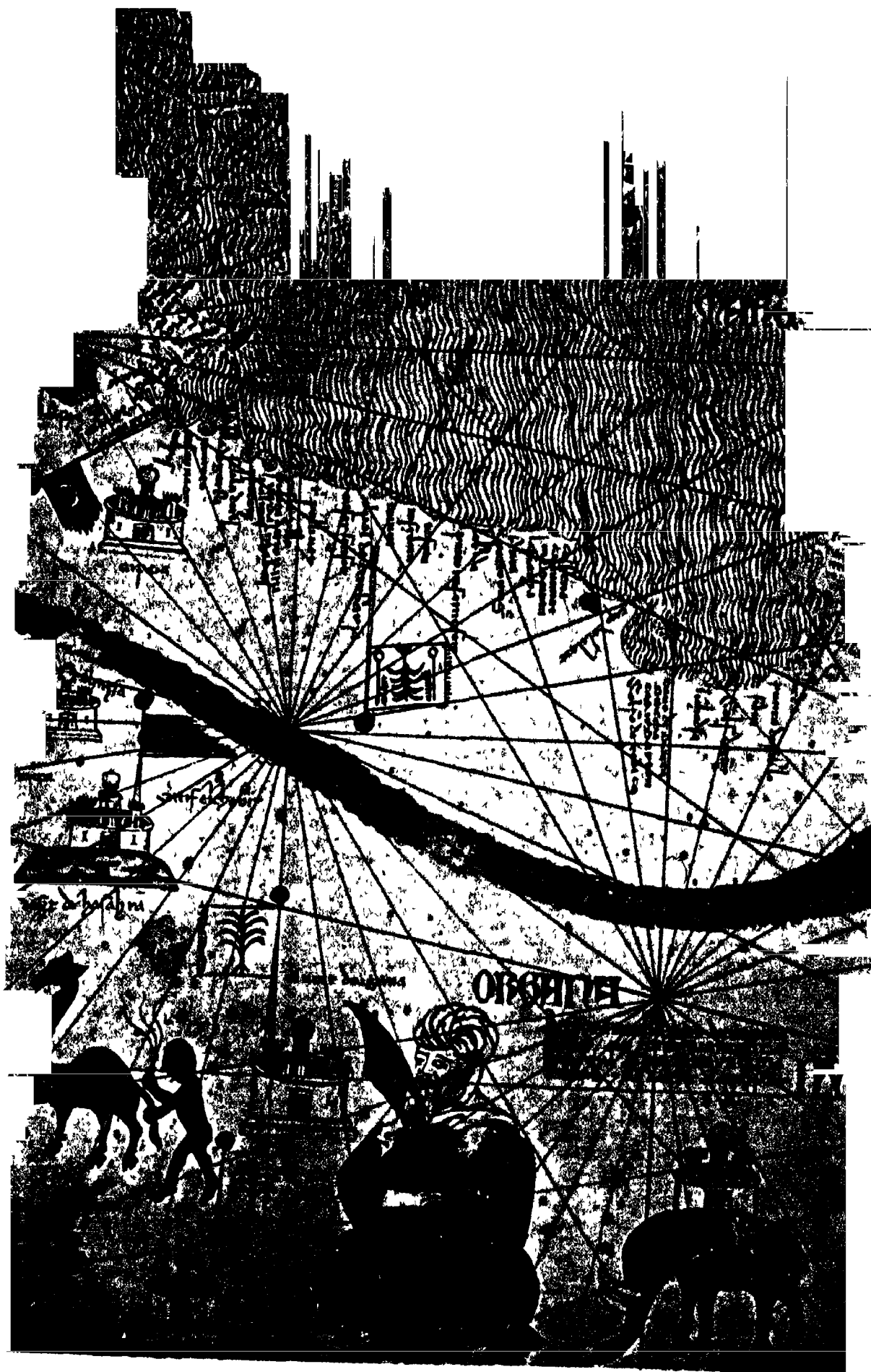
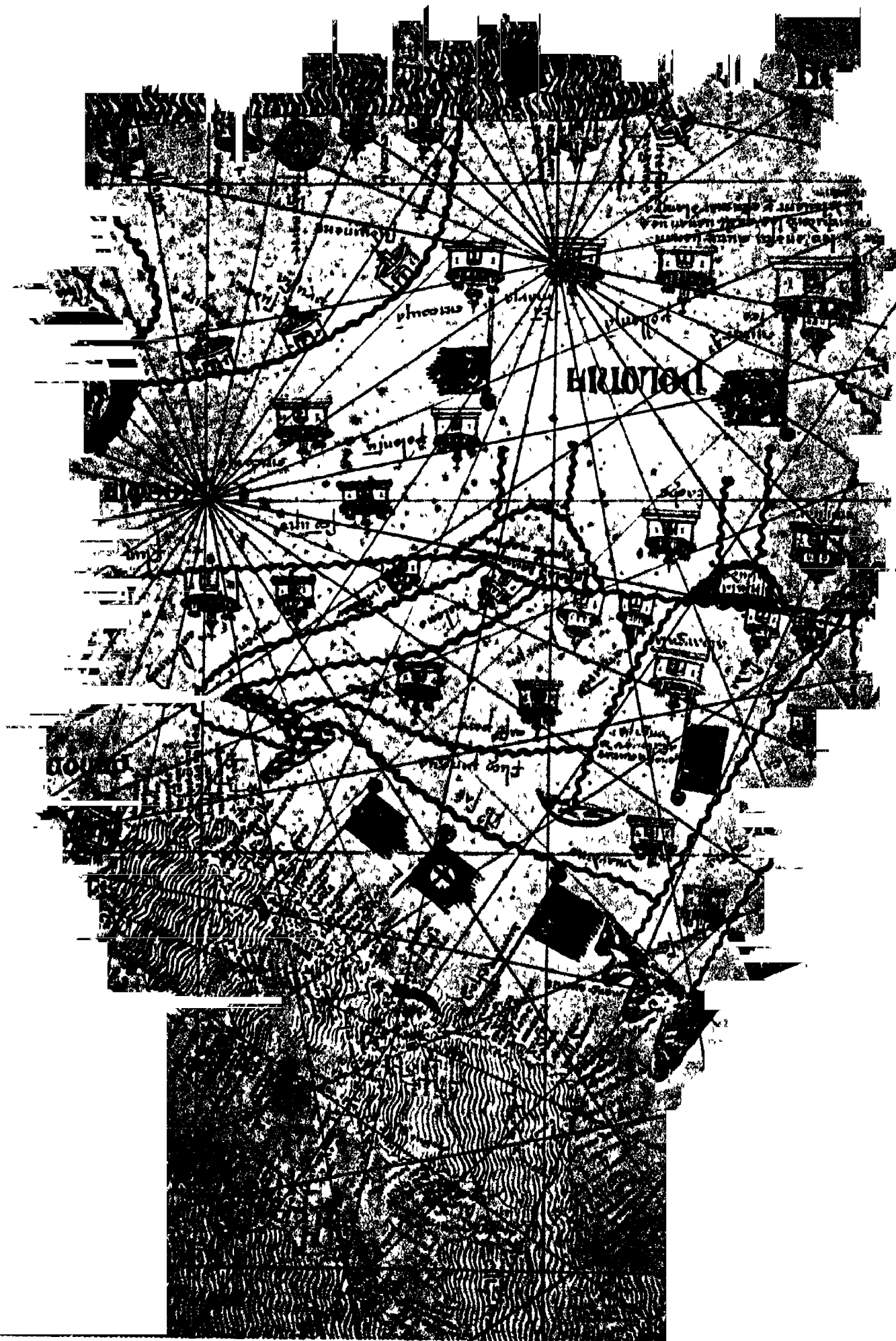
افغانستان، وعلى وجه التحديد بمنطقة بامير الكبرى والصغرى، وذلك لدراسة حضـارة «القرغيز» وهم من قبـائل البدو الرحل بالمرتفعـات العليا. وقيمة هذا العمل تكمن أولا في ندرته وصعوبة التوصل إلى مصـادره.
وتشكل قبـائل القرغيز (وتسمى بجماعة باميري افغاني) نحو ٥٪ من مجموع سكان الأفغـان، وهم من أصل مغولي، ويتبعون في حياتهم النظـام القبلي، ويعيشون على الرعي، وفوق الهضـاب العليا التي يعيشون فيهـا تلتقي حضـارات وثقـافـات متعددة، ومن القرغيز من ينتمي إلى الدين الإسلامى ومنهم أيضـا من يتبع الوذية والهندوكية.

A von Le Coq, Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens Mit 255 Abbildungen Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1977
«الأطلس المصور لتاريخ الفن والحضـارة في آسيـا الوسطى» - في آسيا الوسطى تلتقي فنون الشرق والغرب ويتم الإخصـاب الحضـاري بينهـا. هذا هو موضوع الأطلس الرئيسي، ورغم مضي الأعوام على صدور هذا العمل الفني والعلمي لأول مرة، فإنه لم يفقد شيئا من قيمته، وهو ما دعـا دار النشر إلى إعـادة إصداره من جديد.

Serge Sauneron und Henri Stierlin, Die letzten Tempel Ägyptens Edfu und Philae Photos von Henri Stierlin. Atlantis Verlag, Zürich, 1978
«معـابد مصر الأخيرة، معبد الأدفو وفيله»
يتكون هذا الكتـاب من جزئين، في الأول يعرف (سونيرون) المدير السابق للمعهد الفرنسي للآثـار بالقـاهرة، بعـالم الفكر في مصر الفرعونية في عهودها المتأخرة، ويستخدم لأول مرة نصوصا فرعونية دينية لم تترجم من قبل. ومن المعروف أن العهود الأخيرة من مصر الفرعونية لم تلق العنـاية التي وجدتهـا عصور الفراعنة المتقدمة، ومرجع ذلك هو أن لغة العهود الأخيرة كانت تستخدم عدة ألوف من الحروف، في حين لم ترد هذه الحروف في العهود الكلاسيكية المتقدمة عن ستمائة حرف.
وفي الجزء الثـاني من الكتـاب يعرض (شتيرلين) للفن المعمـاري في عهود الأسر الأخيرة ويتـاول بالتفصيل معهد ادفو، مفندا تهمة الانحدار والضعف الذي غالبا ما يوصف به فن الحقب المتأخرة. ويعتمد الكتـاب في مجموعة على فن الإخراج، والجمع بين النص والصورة، وفي هذا المجال تبدو قدرات شتيرلين كمتخصص في تـاريخ الفن، وقد سبق وقدم لنـا من قبل كتابـا رائعـا عن إصفهـان.

Ägypten. Das alte Kulturland am Nil auf dem Wege in die Zukunft Raum – Gesellschaft – Geschichte – Kultur und Wirtschaft Herausgegeben von Heinz Schamp Mit 58 Fotos, 54 Tabellen, 12 Karten und 38 grafischen Darstellungen Horst Erdmann Verlag, Tubingen und Basel, 1977
«مصر، في طريقهـا إلى المستقبل»، «أرض الحضـارة القديمة على ضفتي نهر النيل والمستقبل». هذا هو موضوع هذا الكتـاب الطموح الذي يرمى إلى تقديم صورة شاملة عن مصر. تشمل الجوانب الطبوغرافية والاجتماعية والتاريخية والحضـارية والاقتصـادية. ومعظم موضوعـات الكتاب من تأليف مخرجه هينز شامب. وجوانب التوفيق في هذا المجلد عديدة، منهـا الأبواب المتعلقة «بالإنسـان والمجتمع» و«الفن والحضـارة»، ويضم الكتـاب ثبتـا للمراجع له فائدته دون شك لمن يريد البحث في أي بـاب من الأبواب. ولكن لا يمكن إغفـال الجوانب السلبية الأخرى، الناجمة عن تشعب الموضوعـات. ولا تحقق الصور واللوح الملحقة بالكتـاب المستوى الفني المطلوب في هذا المجـال.

°

في سلسلة «تقـارير الرحلات القديمة» التي تصدر عن دار نشر اردمان بتوبنجن، صدر عـام ١٩٧٧ مجلد عن أحد الرحـالة المصـاحبين للحملة الفرنسية على مصر عـام ١٧٩٨ ، وهو

Vivant Denon's „Mit Napoleon in Ägypten. 1798–1799", herausgegeben von *Helmut Arndt*. Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1977

وخارج السلسلة المذكورة أعلاه صدر مجلد آخر يعود إلى القرن السابع عشر، وهو ليس بتقرير رحلة بالمعنى الدقيق، وإنما هو أشبه بيوميات مسافر في بلاط شاه إيران، وعنوانه:

Engelbert Kaempfer's „Am Hofe des persischen Großkönigs 1684–1685", herausgegeben von *Walther Hinz*. Horst Erdmann Verlag, Tubingen und Basel, 1978

Ernst Hammerschmidt, Codices Aethiopici I. Illuminierte Handschriften der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz und Handschriften vom Tanasee. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1977

هذا هو الجزء الأول من ثبت المخطوطات الأثيوبية الهامة المحفوظة بمكتبة الدولة ببرلين، وهو صورة طبق الأصل من الأصل الذي نشر من قبل. وكالمعتاد يسجل هذا الفهرس عناوين المخطوطات ويقدم لها ويعرف بمضمونها وينقل نبذ عنها، ويضم كذلك لوحات ملونة تمثل أهم هذه المخطوطات.

Hartmut Elsenhans, Algerien Koloniale und postkoloniale Reformpolitik Arbeiten aus dem Institut fur Afrika-Kunde Hamburg, 1977

موضوع هذا الكتاب هو السياسة الإصلاحية في الجزائر قبل الاستقلال وبعده. على أن المؤلف يركز اهتمامه في النهاية على الحاضر، ويعرض عرضا سريعا لأسلوب هذه السياسة الفرنسية في الجزائر في الفترة من عام ١٩٥٤ حتى عام ١٩٦٢.

يدرس المؤلف السياسة الزراعية في الجزائر منذ الثورة الزراعية عام ١٩٧١، وما تتضمنه من تبعات سياسية واجتماعية حضارية. وينتهي من هذه الدراسة إلى أن التطور الزراعي يسير قدما مع التطور الصناعي ويتآلف معه. ولا يكتفي المؤلف «هلموت الزنهنز» بالوقوف عند الجزائر وإنما يعقد العديد من المقارنات مع نماذج التطور في البلدان النامية الأخرى، ويحلل أبعاد وظيفة الدولة في عملية التنمية، وما يتعلق بذلك من مواقف اجتماعية وسيكولوجية وتنظيمية.

Mohamed El-Azzazi, Die Entwicklung der Arabischen Republik Jemen Bochumer Materialien zur Entwicklungsforschung und Entwicklungspolitik, Band 7 Horst Erdmann Verlag, Tübingen, 1978

عمل مؤلف هذا الكتاب لسنوات بالمعهد القومي للإدارة العامة بجمهورية اليمن العربية، وقد أمدته هذه الفترة بالمادة اللازمة لبحثه وبالخبرة المباشرة.

ويطرح المؤلف قضايا العلاقة بين النظام الإداري السياسي والبنية الاجتماعية في اليمن، وحلمية هذه العلاقة تمثلها الأطر الاقتصادية والسياسية والدينية وتطورها.

ولا يقف الباحث عند اليمن الشمالية وإنما يتعدى ذلك إلى الظواهر المشابهة في غيرها من الدول النامية مما يكسبه بحثه بعدا هاما.

Mitteilungen des Deutschen Orient-Instituts, Nummer 10: Entwicklungsprobleme der arabischen Erdölstaaten. Deutsche Tagung Forschung und Dokumentation uber den Modernen Orient vom 11.–12 Oktober 1976. Deutsches Orient-Institut, D-2000 Hamburg 13, Mittelweg 150

يضم هذا المجلد بحوث ومناقشات المؤتمر الذي عقد عام ١٩٧٦ في هامبورج عن مشاكل التنمية في دول البترول العربية وقد نظم هذا المؤتمر معهد الشرق الألماني بهامبورج بعنوان «صعوبات التنمية في الدول المنتجة للبترول في الشرق الأدنى» ويضم المجلد أبحاث السادة: عزيز القصاص، وكلوس روده، ورينهارد ستيفيج، توماس كوزينوفسكي، فولفجانج كوبر، فوزي سعد الدين، منير أحمد، وكيسمات بوريان.

FIKRUN WA FANN

3